UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI

Facultatea de TEATRU ȘI TELEVIZIUNE
Universitatea Babeș-Bolyai

Ileana Nicoleta Sălcudean
Emma Teodora Stănescu

MANUAL DE SCRIERE CREATIVĂ

COLECȚIA CINEMEDIA
Facultatea de Teatru și Televiziune

Presa Universitară Clujeană

ILEANA NICOLETA SĂLCUDEAN
EMMA TEODORA STĂNESCU

MANUAL DE SCRIERE CREATIVĂ

ILEANA NICOLETA SĂLCUDEAN
EMMA TEODORA STĂNESCU

MANUAL DE SCRIERE CREATIVĂ

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ
2014

Colecția *CineMedia*
este coordonată de Ioan Pop-Curșeu.

Referenți științifici:

Conf. univ. dr. habil. Doru Pop,
Universitatea Babeș-Bolyai - Cluj-Napoca
Conf. univ. dr. habil. Andrei Terian,
Universitatea „Lucian Blaga" - Sibiu,
Cercetător științific III - Academia Română

ISBN 978-973-595-753-7

© 2014 Autoarele volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarelor, este interzisă şi se pedepseşte conform legii.

Universitatea Babeş-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400971 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro
http://www.editura.ubbcluj.ro/

Corector: Teodora Achim
Design copertă: Cosmin Creț
Fotografie copertă:
Emma Teodora Stănescu

Cuprins

Introducere 7

Ileana Nicoleta Sălcudean

I. Scriere creativă. Comunicare

1. Creativitatea. Gândirea creativă. Intenționalitatea comunicării 11
1.1. Creativitatea 11
1.2. Tipuri de gândire 15
1.3. Tipuri de inteligență 19
1.4. Semiotica 23
1.5. Limbă – Vorbire – Limbaj 23
1.5.1. Denotația și conotația 26
1.6. Perspective asupra limbajului 29

2. Scriere creativă. Lectură creativă 37
2.1. Teoria genurilor 37
2.2. Stil/ Stilistică 42
2.2.1. Estetica – între știință și artă 45
2.3. Scrierea creativă – disciplină vs. profesie 50
2.3.1. Triunghiul autor – text – cititor 53
2.3.2. Transtextualitatea: intertextualitatea, paratextualitatea, hypotextualitatea, arhitextualitatea 61

3. Bibliografie 67

Emma Teodora Stănescu

II. Scrierea creativă ca Artă

4. Arta. Literatura. Scrierea creativă 73
4.1. Criteriile artei 76

5. Produsul creativ 83
5.1. Supremația textului în defavoarea autorului 83
5.2. Efectul consumerismului asupra artei
și a textului ca produs creativ 88
5.3. Textul ca produs în mediul online 94
5.3.1. Textul online 95
5.3.2. Scrierea creativă online 97
5.3.3. Digitalizarea scrierii creative 100

6. Procesul creativ 105
6.1. Etapele procesului creativ. Hărți mentale 105
6.2. Acte și acțiuni. Procesul scrierii creative 110
6.3. Finalitatea procesului creativ și artistic 117

7. Scrierea creativă ca artă 125
7.1. Vocea, universul, imaginea, povestea 125
7.2. Scriitorul ca artist 132

8. Bibliografie 135

Introducere

Acest manual s-a născut în urma unui proiect desfășurat de cadre didactice și studenți ai Facultății de Teatru și Televiziune, care a inclus și un atelier de scriere creativă organizat de autoarele acestei cărți. Atelierul de scriere creativă s-a derulat în perioada martie–iunie 2013, în Penitenciarul Gherla, secția exterioară Cluj-Napoca, cu 30 de persoane private de libertate. Punctul de plecare a fost ideea de a publica un volum care să conțină ca studiu de caz atelierul din penitenciar, cu detalii despre fiecare întâlnire, texte cu exerciții de scriere realizate de deținute, dar și notițele și câteva file de jurnal ale instructoarelor.

În timpul acestui proces de a pune în practică ideea legată de atelier, am realizat că, înainte de publicarea acestui studiu de caz, e necesară apariția inițială a unei alte cărți, un manual care să abordeze din punct de vedere teoretic scrierea creativă.

Deși este în ascensiune, scrierea creativă încă își caută locul ca disciplină între practicile pedagogice și tradiția modelului de tip atelier[1]. Teoriile cu privire la triunghiul autor - text - cititor urmează practicile pedagogice care tratează sensul și procesul de compoziție. Modelul atelierului, frecvent folosit în scrierea creativă, deși criticat pentru lipsa de „rigoare și inteligență", reprezintă de fapt extinderea acestui model și colaborarea cu alte discipline, cum ar fi arta performativă, tehnologia digitală și studiile de film.[2] Acest format facilitează oportunitățile de cumulare de noi competențe și dezvoltarea creativității pentru scriitori.[3] Scrierea creativă încurajează și dezvoltă abilități de scriere prin explorarea diferitelor genuri și provoacă creativitatea la niveluri diferite: lectură creativă, interpretare/ analiză creativă,

[1] Dianne Donnely, *Establishing Creative Writing Studies As an Academic Discipline*, USA, University of South Florida, 2009, p. vi, *School Theses and Dissertation*, accesat la: http://scholarcommons.usf.edu/etd/3809, în noiembrie 2012.

[2] *Ibidem*, pp. 3-5.

[3] *Ibidem*, p. 5.

scriere creativă. Prin exerciții de scriere este stimulată și învățarea în cadrul grupului, se încurajează evaluarea și feedback-ul în scopul de a experimenta diferite tipuri de analiză și de a reflecta asupra procesului scrierii.

Înțelegerea diferitelor contexte socio-culturale este un element-cheie în adaptarea stilului scris la un anumit tip de public. Există o relaţie funcţională dintre literatură şi societate. Întrebările noastre descoperă opera, coexistenţa cu alte opere o modifică.

Scriitorul este un artist în sensul în care caută să redea, cu mijloacele de comunicare specifice mediului creativ, ceva din sensul profund al vieții. Moartea autorului și izolarea textului de creatorul său preced consumerismul instalat în anii '70 al cărui impact în artă este definitiv. Procesul creativ și artistul ca persoană își pierd rolul, produsul creativ fiind expus atât ca bun comercial, cât și ca produs cultural.[4] În acest context, literatura este transformată într-un bun de consum, un obiect de manipulare a maselor. Accesibilizarea internetului duce la o schimbare de paradigmă în relațiile autor-text, autor-public, text-autor.

Creativitatea este stimulată de surse exterioare. Contextul acțiunii scrierii creative include structurile sociale, precum și dispozițiile și intențiile, înțelesul cultural și mediul fizic – toate micro și macroelemente istorice, culturale, sociale, geografice, naționale.[5] Acțiunea scrierii presupune un transfer continuu între lumea ficțională, condusă de o gândire reflectivă, și universul productiv, condus de o gândire activă.[6] Scrierea creativă din perspectiva scriitorului ca artist, precum și motivațiile scrierii sunt câteva dintre temele abordate în manualul nostru.

Ne-am încumetat să abordăm tărâmul vast și difuz al scrierii creative din două perspective. **Partea întâi** tratează scrierea creativă din perspectiva ***comunicării,*** analizând aspecte referitoare la gândirea creativă, intenționalitatea comunicării, teorii despre creativitate, problematici legate de limbă și limbaj, stiluri, genuri, estetică, o incursiune în evenimentul interdisciplinar al lecturii creative, diferite demarcații și receptări cu privire la triunghiul autor-text-cititor, dialogul dintre texte, hibridizare și transtextualitate etc.

---

[4] Graeme Harper, *On Creative Writing*, Bristol/ Tonawada, Multilingual Matters, 2010, p. 11.
[5] *Ibidem*, p. 45.
[6] Todd Lubart, *In Search of the Writer's Creative Process*, în *The Handbook of Creative Writing*, Edinburgh, Edinburgh University Press 2007, p. 158.

Partea a doua tratează scrierea creativă din perspectiva ***artei***, analizată atât ca *proces creativ* (etapele procesului creativ, hărțiе mentale, finalitatea procesului creativ, procesul scrierii, fluxul creativ) cât și ca *produs creativ* (impactul consumerismului asupra produsului creativ, produsul creativ în mediul online, digitalizarea scrierii creative). La nivelul textului, cele patru aspecte definitorii (vocea, universul, imaginea, povestea) asociază textul creativ artei.

Demersul nostru nu este exhaustiv, am selectat o parte din tematicile și direcțiile posibil de abordat atunci când discutăm despre scrierea creativă, dar ne-am propus și să problematizăm anumite aspecte legate de această disciplină prin exercițiile și temele de discuții propuse.

Fiecare capitol introduce tema în discuție, expune teoria, conceptele și noțiunile prin referire la autori consacrați, subliniază ideile importante prin concluzii, recomandă bibliografie orientativă, propune exerciții sau teme de discuții pentru fixarea conceptelor.

Dorim să venim în întâmpinarea studenților sau a celor interesați care studiază această disciplină și doresc să înțeleagă anumite aspecte și mecanisme teoretice care stau la baza scrierii creative, în speranța că acestea le vor fi de folos în procesul scrierii creative, dar și în formarea unor păreri proprii și avizate în legătură cu această disciplină.

Dorim să continuăm acest manual și cu un volum complementar, aplicat, care să conțină și alte aspecte referitoare la scrierea creativă, precum și studiul de caz al unui atelier realizat într-un mediu specific, cu un grup de persoane private de libertate.

I. Scriere creativă. Comunicare

1. Creativitatea. Gândirea creativă. Intenționalitatea comunicării

Prezentare creativă:

Scrieți un paragraf despre voi înșivă, folosind și următoarele cuvinte: *pom, cauciuc, galben, învățătoare, elefant, matematică.*

1.1. Creativitatea

Teme de discuție:

Este creativitatea o trăsătură înnăscută sau o dezvoltare culturală; un instrument sau o abilitate? Este în scădere cu vârsta? Poate fi învățată? Este educația un obstacol pentru a ne extindere creativitatea? Cum definiți creativitatea?

„Creativity is the ability to produce work that is both novel (i.e., original, unexpected) and appropriate (i.e., useful, adaptive concerning task constraints)."[1]

„Creativity as a quality of the mind and brain is necessary but not sufficient for artistic or scientific achievement."[2]

Sternberg și Lubart consideră că preocupările întârziate și puține legate de creativitate s-ar putea datora și tradiției legate de studiul creativității în legătură cu misticismul și spiritualitatea, văzute oarecum în afara științei. Autorii propun o abordare a creativității din șase perspective: *mistică* (inspirația, intervenția divină, muza), *psihoanalitică* (studii de caz ale unor personalități creatoare), *pragmatică* (*brainstorming*, soluții creative, comerciale), *psihometrică* (analize, teste), *cognitivă* (abordare unilaterală din prisma trăsă-

[1] *Handbook on Creativity*, Robert J. Sternberg (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 3.

[2] Norman Norwood Holland, *Literature and the Brain*, Florida, PsyArt Foundation, 2009, p. 298.

turilor de personalitate) și *a personalității sociale* (analizează contextul socio-cultural, orientarea estetică etc.).[3] Creativitatea se află la intersecția a șase resurse distincte, dar care relaționează între ele: abilități intelectuale, cunoștințe, diferite stiluri de gândire, personalitate, motivație, context.[4]

Dacă abordăm o perspectivă istorică, D. J. Boorstin[5] consideră că interesul pentru creativitate poate fi urmărit începând cu relatarea din *Biblie*, cartea *Geneza*, în care Îl descoperim pe Dumnezeu drept creator, apoi omul descoperă la rândul lui această capacitate de a crea. Putem continua apoi cu scrierile lui Augustin, (ex. *The City of God*), etapă importantă, pentru că atribuie creștinismului conștientizarea capacității de a crea.[6]

Formele ritualice religioase care ordonează entropia cuvintelor prin referinţa continuă la Creator şi la Creaţie menţin însă, destul de puternic, tradiţia imitării perfecţiunii. „Mitul biblic al creaţiei a conferit actului de creaţie o demnitate funciară”[7]. Aici, pericolul e cealaltă extremă: sacrificarea formei artistice în favoarea mesajului prin menţinerea unei tradiţii care nu explorează noi posibilităţi de expresie.

În literatura religioasă, adevărul are supremaţia. Această perspectivă ontologică şi gnoseologică schimbă întreaga construcţie şi receptare estetică. Adevărul, nu frumosul, se instituie ca obiectiv al demersului creaţiei. „Adevărul reprezentabil nu sălăşluia decât în cele trei sfere ale in-vizibilului: în frumuseţea ascunsă a imperiului lui Dumnezeu, spre care trimite în calitate de semnificant întregul complex al lumii sensibile; în universul intermediar transcendent al instanţelor religioase dintre cer şi pământ; şi în lumea interioară transcendentă a neliniştilor sufleteşti”[8]. Urechea, nu ochiul, e organul vizat.[9] Condamnarea de către creştinism a cultului antic al

[3] *Handbook on Creativity*, Robert J. Sternberg (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 4-10.

[4] *Ibidem*, p. 11.

[5] D. J. Boorstin, *The Creators: A History of Heroes of the Imagination*, New-York, Random House, 1992, p. 42.

[6] *Ibidem*, p. 55.

[7] Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 105.

[8] *Ibidem*, p. 135.

[9] Tradiţiei aristotelice în care „ochiul deţinea prioritatea” i se opune o altă tradiţie – ale cărei „rădăcini merg până la Augustin şi care consideră urechea drept organ superior (credinţa care vine în urma ascultării)”, conştiinţa fiind „încătuşată de vraja vizualului” (*Ibidem*, p. 182).

imaginilor e binecunoscută[10]. Vorbim mai degrabă de o „poezie a invizibilului”[11]. E doar pesimismul condiţiei umane sau un creştinism prea pios pentru a accepta condiţia de creator a artistului?[12].

Gândirea estică (ilustrată de hinduism, budism, taoism) are un alt punct de plecare, oarecum asemănător cu teoriile emise de Platon: nu există o creație din nimic, totul este o copie, o reproducere din ceva existent anterior.[13] În Evul Mediu creativitatea era atribuită unor persoane speciale, cu daruri spirituale deosebite. În Renaștere are loc o schimbare de perpectivă, creativitatea nu mai este privită ca având o legătură indisolubilă cu divinitatea.

Odată cu secolul al XVIII-lea, când predomină raționalismul și naturalismul, există o mare deschidere spre știință, dar și o anumită rezistență la autoritatea divină, o secularizare a textului bibliei, care devine literatură.

Imaginația a fost văzută ca ingredientul de bază al creativității. Romantismul a adus o nouă lumină asupra creativității în preocuparea legată de geniu.[14] Creativitatea este receptată cu precădere fie ca inovație (pe filiera raționalismului științific), fie ca abilitate artistică (pe filieră romantică). Richard Florida[15] consideră că există două abordări ale creativității: modelul rațional științific care se bazează pe cercetare și pe posibilitatea de a aplica informațiile obținute; și modelul idelologiei creativității care se referă la semnificația socială, la pericolele care pot apărea în ceea ce privește individualismul, originalitatea și respectarea autorității și a menținerii ordinii sociale.

---

[10] „Aisthesisul alegorezei creştine va adopta chiar şi după speculaţiile lui Augustin asupra paradisului, perspectiva negativităţii estetice deoarece starea paradisiacă a omului nu va mai putea fi niciodată recuperată, perfecţiunea nu mai poate fi descrisă sau povestită pur şi simplu, ci doar reprezentată prin analogia dintre experienţa sensibilă şi sensul supra-sensibil”, (*Ibidem*, p. 137).

[11] *Ibidem*, p. 135.

[12] „Scaliger l-a evidenţiat pe poet în comparaţie cu toţi ceilalţi artişti, el fiind în măsură, ca un al doilea Dumenezeu, să creeze o a doua natură”, (*Ibidem*, p. 112).

[13] *Handbook on Creativity*, Robert J. Sternberg (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 18.

[14] *Handbook on Creativity*, Robert J. Sternberg (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 19-20.

[15] Florida, Richard, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2002, p. 22.

Concluzii:

Există diferite abordări ale creativității. Din perspectivă istorică, originea creativității se află în misticism și în spiritualitate. În Evul Mediu, creativitatea era sinonimă cu daruri spirituale deosebite, însă odată cu Renașterea, creativitate nu mai este văzută în legătură directă cu divinitatea. Începând cu secolul al XVIII-lea, raționalismul direcționează creativitatea spre știință, în timp ce romantismul o asociază cu geniul.

Mai multe domenii și discipline definesc creativitatea din perspective diferite: psihologia, psihologia socială, științele cognitive, artele, inteligența artificială, filosofia, economia, managementul etc. Astăzi abordările sunt multiple: din punct de vedere cognitiv, intelectual, social, economic, artistic, literar.

Putem vorbi de creativitatea tehnologică (invenția), creativitatea economică (antreprenoriatul) și creativitatea artistică/ culturală.[16] Keith Sawyer[17] vorbește de trei direcții/ valuri în cercetarea creativității: în anii '50 și '60 accentul s-a pus pe studiul *personalităților*, în anii '70 și '80 a existat o abordare *cognitivă*, bazată pe analiza psihologică a proceselor interne mentale care au loc în timpul declanșării comportamentelor creative, această abordare fiind însoțită de o abordare interdisciplinară *socio-culturală* în anii '80 și '90, cu accent pe contextele socio-culturale.

Recomandări bibliografice:

BOORSTIN D. J., *The Creators: A History of Heroes of the Imagination*, NewYork, Random House, 1992.

FLORIDA Richard, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2002, Introducere.

Handbook on Creativity, Robert J. STERNBERG (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

HOLLAND Norman Norwood, *Literature and the Brain*, Florida, PsyArt Foundation, 2009.

[16] *Ibidem*, Introducere.

[17] Keith Sawyer, *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 4.

JAUSS Hans Robert, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.
ROCO Mihaela, *Creativitate și inteligență emoțională*, Iași, Editura Polirom, 2004.
SAWYER Keith, *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*, Oxford New York, University Press, 2012.
The Cambridge Handbook of Creativity, James C. KAUFMAN și Robert J. STERNBERG (eds.), Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

Exerciții:

1. Test de creativitate (vezi Mihaela Roco, *Creativitate și inteligență emoțională*, Iași, editura Polirom, 2004, capitolul *Teste, exerciții și jocuri creative*).
2. Găsiți cât mai multe întrebuințări pentru un obiect cotidian: ex. lingură, agrafă de birou, pahar de plastic, nasture (2 minute de gândire).
3. Găsiți soluții creative pentru următoarea situație:
   Trebuie să porniți într-o călătorie, dar nu știți destinația. Aveți posibilitatea să luați cu voi 15 obiecte în bagaj. Care ar fi acestea? Argumentați alegerea.

1.2. Tipuri de gândire

Teme de discuție:

Care considerați că este raportul dintre creativitate și inteligență? Dar între creativitate și imaginație? E creativitatea sinonimă cu originalitatea? Ce rol au constrângerile (temporale, cantitative etc.)?

„Thinking is the systematic transformation of mental representation of knowledge to characterise actual or possible states of the world, often in service of goals."[18]

„Creative thinking is a matter of using intrinsic resources to produce tangible results. This process is markedly influenced by early experience and training."[19]

[18] *The Oxford Handbook of Thinking and Reasoning*, Keith J. Holyoak și Robert G. Morrison (eds.), New York, Oxford University Press, 2012, p. 1.
[19] *Encyclopaedia Britannica,* accesată la: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/593468/thought/275935/Concept-attainment, în februarie 2014.

Gândirea poate fi de mai multe tipuri: reflexivă, conceptuală, practică, creativă sau divergentă. Inteligența și creativitatea nu sunt sinonime; nu există o relație directă între un IQ ridicat și creativitate (conform studiilor efectuate, un exemplu elocvent ar fi studiul realizat de Lewis Terman[20]). Nancy Andreasen consideră creativitatea mai degrabă ca fiind generatoare a gândirii divergente.[21] Creativitatea „nu este același lucru cu inteligența, originalitatea, inovația sau invenția. Cu toate acestea, poate juca un rol important in fiecare din acestea."[22] Sternberg[23] vorbește despre creativitate ca fiind o *deprindere* și aduce în discuție diferite aspecte care au un rol în a declanșa și a potența creativitatea: *abilitățile intelectuale* (care sunt necesare, dar nu suficiente pentru creativitate), *cunoștințele dobândite anterior* (care pot fi folositoare, dar uneori pot și inhiba creativitatea), *stilul de gândire* (reflexivitatea e foarte importantă, precum și decizia de a aborda noi modalități de gândire), *personalitatea* (capacitatea de a asuma riscuri, eficiența personală etc.), *motivația* (intrisecă, pasiunea, dedicarea pentru ideea sau munca respectivă etc.), *contextul* (de exemplu, contextul cultural: dacă o anumită cultură înțelege și încurajează sau nu ideile creative), *confluența* (felul în care toate cele enumerate mai sus se reunesc și sunt acceptate de societate).

Dominanța creierului, a emisferei folosite are de asemenea un rol important în procesul gândirii. Persoanele care folosesc cu precădere emisfera stângă mânuiesc cu măiestrie cuvintele ca să definească, să clasifice, să descrie. Acestea lucrează cu abstractizări și cu simboluri, analizează situațiile urmărind fiecare detaliu, sunt raționali, gândesc în termeni de cauză-efect.

Emisfera cerebrală stângă este cea folosită predominant de bărbați. De asemenea, există o serie de domenii/ meserii care folosesc cu precădere această emisferă: ingineria, contabilitatea, informatica, dreptul.

---

[20] Vezi Nancy C. Andreasen, "A Journey into Chaos: Creativity and the Unconscious", *Seminar on Mind, Brain and Counsciousness*, material publicat de Mena Sana Research Foundation, Mumbai, India, 2010, pp. 5-6, accesat la: http://www.vpmthane.org/ Publications (sample)/MindBrainAndConsciousness/MBC.pdf, în iulie 2014.

[21] *Ibidem*, p. 6.

[22] Mark A. Runco, *Creativity: Theories and Themes: Research, Development and Practice*, USA, Elsevier, 2014, p. 425.

[23] Robert J. Sternberg, "The Assessment of Creativity: An Investment-Based Approach", în *Creativity Research Journal*, 24(1), 2012, pp. 5-6.

Emisfera cerebrală dreaptă cuprinde partea artistică, a imaginilor, a sunetelor, a emoțiilor. Persoanele care folosesc mai degrabă această emisferă au o percepție bună a spațiului, dar nu și a timpului, sunt capabile să vizualizeze, să schematizeze, folosesc modele noi de raportare la realitate, fac cu ușurință analogii și asocieri de idei, folosesc metafore, au simțul culorilor, au o imaginație bogată, sunt intuitive. În principiu, emisfera cerebrală dreaptă este folosită predominant de femei. Persoanele care folosesc preponderent această emisferă pot fi: dansatori, actori, scriitori, artiști, poeți, psihologi, sculptori.

Alex Osborn[24], creatorul metodei *brainstorming*, propune un model de gândire creativă care presupune un echilibru între imaginație și analiză. Modelul Osborn include șapte faze: *orientarea, pregătirea, analiza, ideația, incubația, sinteza* și *evaluarea.*

Mark J.P. Wolf[25] trasează câteva abordări legate de imaginație – de la o simplă funcție a memoriei, la o forță care poate crea ceva nou, un atribut divin (Coleridge), poetul identificând două tipuri de imaginație: cea *primară* care ne ajută să interpretăm datele senzoriale și să le transformăm în percepții și cea *secundară*, care constă în capacitatea de a construi o lume nouă, imaginară. Această a doua imaginație este cea care stă la baza subcreației, recreând prin combinație elemente ale Primei Creații de care este responsabil Dumnezeu. Subcreația se realizează prin folosirea conceptelor deja existente, incluzând și obiecte create în lumea fizică de către om. Jinsop Lee[26] consideră ca fiind de success și încurajează produsele inovative care se adresează diferitelor categorii de simțuri. Cu cât un produs face apel la mai multe simțuri și emoții, cu atât e mai eficient și mai creativ.

„Creativity grows out of everyday experiences, including letting go."[27] Cele patru lecții de creativitate propuse de Julie Burstein sunt:

---

[24] A. Osborn, *Applied Imagination*, New York, ed. Charles Scribner's Sons, 1953.

[25] Mark J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, New York, Routledge, 2012, pp. 20-25.

[26] Jinsop Lee, *Design for All 5 Senses*, TED, accesat la: http://www.ted.com/talks/jinsop_lee_design_for_all_5_senses.html, în august 2013.

[27] Julie Burstein, *4 lessons in creativity*, TED, accesat la: http://www.ted.com/talks/julie_burstein_4_lessons_in_creativity.html, în noiembrie 2012.

a. *Experiența*: deschiderea spre lumea înconjurătoare, acceptarea experiențelor personale;
b. *Provocarea*: vulnerabilitatea de a folosi propriile slăbiciuni; provocările care ne împing într-o zonă vulnerabilă în care creativitatea se manifestă;
c. *Limitele*: depășirea lor, perseverența de a găsi propria voce, chiar dacă acest lucru presupune renunțare;
d. *Pierderea*: capacitatea de a privi la ce este și la ce sperăm să fie, felul în care acceptăm suferința și pierderea și o transformăm. Punctul de plecare e acel „the tragic gap" („By the tragic gap I mean the gap between the hard realities around us and what we *know* is possible — not because we wish it were so, but because we've seen it with our own eyes."[28]) din care se construiește ceva nou, care reflectă determinarea și pasiunea, atitudinea în fața pierderii, o nouă creație.

Concluzii:

Gândirea creativă nu este sinonimă cu inteligența, dar nu exclude exercițiul și experiența. Dominanța creierului, a emisferei folosite are un rol important în procesul gândirii. Creativitatea este văzută ca fiind rațională (abilitatea de a rezolva probleme, de a folosi cunoștințele existente), dar și irațională (haotică, non-lineară, divergentă).[29] Unii cercetători au demostrat că persoanele creative prezintă un risc mai mare de predispoziție spre anumite boli mentale.[30] Creativitatea este cercetată atât ca proces intern (vezi studiile neuroimagistice), dar și ca produs final (rezultatul procesului de creație).

[28] Parker J. Palmer, *Interview, The Sun*, issue 443, noiembrie 2012, "If Only We would Listen, Parker J. Palmer On What We Could Learn About Politics, Faith, And Each Other", interviu de Alicia von Stamwitz.

[29] Mark A. Runco, *Creativity: Theories and Themes: Research, Development and Practice*, USA, Elsevier, 2014, p. 412.

[30] Nancy C. Andreasen, "A Journey into Chaos: Creativity and the Unconscious", *Seminar on Mind, Brain, and Counsciousness*, material publicat de Mena Sana Research Foundation, Mumbai, India, 2010, p. 8, accesat la: http://www.vpmthane.org/Publications(sample)/MindBrainAndConsciousness/MBC.pdf, în iulie 2014.

Imaginația este forța ce poate crea ceva nou (Mark Wolf), care capacitează omul cu abilități de a combina elementele Primei Creații și de a contrui o lume nouă. Limitele (fie temporare sau cantitative), dar și provocările (vulnerabilități) sau pierderile (suferințe) pot potența gândirea creativă.

Recomandări bibliografice:

ANDREASEN, Nancy C., „A Journey into Chaos: Creativity and the Unconscious", *Seminar on Mind, Brain, and Counsciousness*, material publicat de Mena Sana Research Foundation, Mumbai, India, 2010, accesibil online la: http://www.vpmthane.org/Publications(sample)/MindBrainAndConsciousness/MBC.pdf.

OSBORN A., *Applied Imagination*, New York, Charles Scribner's Sons Publishing, 1953.

RUNCO Mark A., *Creativity: Theories and Themes: Research, Development and Practice*, USA, Elsevier, 2014.

STERNBERG Robert J., „The Assessment of Creativity: An Investment-Based Approach", în *Creativity Research Journal*, 24(1), 2012.

WOLF Mark J.P. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, New York, Routledge, 2012.

Exercițiu:

În grupe de 3 persoane, discutați despre produsele inovatoare pe care le cunoașteți. Descrieți *experiența*, identificați *provocările*, *constrângerile* și *limitele*.

1.3. Tipuri de inteligență

„An intelligence is the ability to solve problems, or to create products, that are valued within one or more cultural settings".[31]

Howard Gardner consideră că există mai multe căi de a percepe și a înțelege lumea și distinge șapte astfel de modalități pe care le numește „inteligențe". Aceste inteligențe reprezintă un set de abilități care oferă unei persoane posibilitatea de a găsi soluții la problemele cu care se confruntă. Ele au următoarele caracteristici[32]:

[31] Howard Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, New York, Basic Books, 1983, p. x.

[32] James Mbuva, "Implementation of the Multiple Intelligences Theory in the 21st Century Teaching and Learning Environments: A New Tool for Effective Teaching and Learning

a. Sunt autonome față de alte capacități umane;
b. Au un set de bază de operațiuni de procesare a informațiilor;
c. Au o istorie distinctă în etapele de dezvoltare prin care trecem fiecare dintre noi;
d. Au rădăcini plauzibile în istoria evoluționistă.

Teme de discuție:

Ce părere aveți de caracteristicele emise de Gardner cu privire la inteligențe? De exemplu: considerați că inteligențele sunt autonome și au o *istorie distinctă* în etapele de dezvoltare ale indivizilor? Ce presupune această concepție?

Potrivit lui Gardner, teoria inteligențelor multiple presupune că inteligența umană este caracterizată de: 1) un set de abilități care oferă unei persoane posibilitatea de a rezolva probleme reale; 2) abilitatea de a crea un produs eficient sau de a oferi un serviciu care e apreciat în cadrul unei culturi; 3) potențialul de a recunoaște sau de a crea probleme, prin aceasta stabilindu-se necesitatea pentru noi cunoștințe.[33]

Tipuri de inteligență:

- *lingvistică* - presupune abilități de folosire a limbii, este inteligența folosită cel mai des în comunicare; persoanele înzestrate cu inteligență lingvistică învață repede limbi străine, mânuiesc cu ușurință cuvintele, aleg cariere care se bazează pe competențe lingvistice.
- *logico-matematică* – persoanele înzestrate cu acest tip de inteligență gândesc în termeni de cauză şi efect, înţeleg relaţiile dintre acţiuni, obiecte, au abilitatea de a calcula, de a evalua şi de a efectua operaţii matematice şi logice complexe; oamenii cu inteligență logică/ matematică devin de obicei contabili, matematicieni, chimişti, fizicieni.
- *muzicală* - persoanele care au acest tip de inteligență sunt sensibile la tonul, intensitatea, înălţimea şi timbrul sunetelor, au abilitatea de a

in All Levels" Educational Resources Information Center, 2003, accesat la: http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED476162.pdf, în ianuarie 2014.

[33] J. Keith Rogers, *Resources in Teaching Introduction to Multiple Intelligence Theory*, accesat la: http//www.newcityschool.org/naturalist.html, în ianuarie 2014.

recunoaşte, de a crea şi de a reproduce muzică, folosind un instrument sau vocea.

- *spațială/ vizuală* – persoanele care au acest tip de inteligență gândesc în imagini şi percep cu acurateţe lumea vizuală, au abilitatea de a gândi tridimensional şi de a recrea aspecte ale existenţei vizuale cu ajutorul imaginaţiei, precum și capacitatea de a înţelege relaţiile din spaţiu; acest tip de inteligență este prezentă cu precădere la artişti, arhitecţi, fotografi.
- *intrapersonală* - se referă la capacitatea de a gândi despre sine şi a se înţelege pe sine, de a fi conştient de punctele tari şi de cele slabe, de a planifica eficient atingerea obiectivelor personale, precum și de a deține controlul eficient al gândurilor şi emoţiilor.
- *interpersonală* - se referă la capacitatea de a gândi despre alte persoane şi a le înţelege, a fi capabil de empatie, a recunoaşte diferenţele dintre oameni şi a aprecia modul lor de gândire, precum și de a avea o interacţiune eficientă cu oamenii din jur; persoanele cu inteligenţă interpersonală ajung să fie lideri, sunt psihologi sau agenți de vânzare, se pricep la motivare, dar și la manipulare.
- *kinestetică* - se referă la capacitatea de a gândi în mişcări, de a coordona propriul corp şi a-l folosi cu abilitate, fie pentru mișcări motorii sau de amplitudine; această inteligență este prezentă la dansatori, sculptori, sportivi.
- *naturalistă* (introdusă de Gardener ulterior) - presupune înţelegerea naturii, interesul pentru plante, animale şi studiile ştiinţifice; persoanele care au acest tip de inteligență interacţionează bine cu animalele și înțeleg ușor fenomenele naturii; biologii, astronomii, ecologiștii, medicii veterinari au acest tip de inteligență.
- *existențialistă* (propusă ulterior) – este legată de marile întrebări existențiale - Gardner consideră că există această modalitate de cunoaştere, dar nu a stabilit localizarea ei pe creier; filosofii, cei care îşi pun întrebări despre sensul vieții și al universului, dar și cei preocupați de spiritualitate au acest tip de inteligență.

După 30 de ani de la apariția cărții *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences (*1983), Gardner scrie în prefața ediției din 2010 – „Were I

granted another lifetime or two, I would like to rethink the nature of intelligence with respect to our new biological knowledge, on the one hand, and to our most sophisticated understanding of the terrain of knowledge and societal practice, on the other…"[34]

În prefața ediției din 1993 Gardner vorbește despre contextualizare: „Reflecting a general trend within the behavioral sciences, researches have become increasingly critical of psychological theories that ignore crucial differences among the contexts within which human beings live and develop."[35]

Concluzii:

Gardner[36] folosește termenul de *inteligențe* pentru a descrie diferitele modalități de a percepe și de a înțelege lumea. Aceste inteligențe reprezintă un set de abilități care oferă unei persoane posibilitatea de a găsi soluții la probleme existente. Aceasta presupune că ființa umană are capacitatea de a recunoaște probleme, de a găsi soluții creative pentru ele (prin produse create sau servicii) și de a identifica sau genera noi probleme, găsind cunoștințe noi și soluții noi pentru rezolvarea lor.

Aceste inteligențe multiple propuse de Gardner sunt: *lingvistică*, *logico-matematică*, *muzicală*, *spațială/ vizuală*, *intrapersonală*, *interpersonală, kinestetică, naturalistă, existențialistă*, fiecare reprezentând o capacitate sau o abilitate specială. O persoană are dezvoltate în grade diferite aceste inteligențe. De asemenea, dincolo de înzestrările înnăscute, autorul recunoaște importanța contextului socio-cultural în dezvoltarea și potențarea lor.

Recomandări bibliografice:

GARDNER Howard, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, NewYork, Basic Books, 2011.

MBUVA James, „Implementation of the Multiple Intelligences Theory in the 21st Century Teaching and Learning Environments: A New Tool for Effective

[34] Howard Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, New-York, Basic Books, 2011, Prefață.

[35] *Idem*.

[36] Howard Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, New York, Basic Books, 1983.

Teaching and Learning in All Levels", Educational Resources Information Center, 2003, accesibilonline la: http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED476162.pdf.
ROGERS J. Keith, *Resources in Teaching Introduction to Multiple Intelligence Theory*, accesibil online la: http//www.newcityschool.org/naturalist.html.

Exerciţiu (în grupe de 2 persoane): Pe baza tipurilor de inteligenţă discutate, care sunt primele 2-3 pe care le identificaţi la voi (argumentaţi cu exemple). După discuţiile din grupul mic, urmează o prezentare a fiecărui cursant din perspectiva teoriei inteligenţelor multiple, făcută de partenerul de grup.

1.4. Semiotica

Ca disciplină, semiotica s-a lansat în secolul XX, deşi ştiinţa semnelor (semiologia) a fost cunoscută încă din Antichitate, ca disciplină medicală. În secolul XX, semiotica este cunoscută pe filieră americană şi pe filieră franceză (cu termenul de *semiologie*). Diferenţa dintre ele ar fi că semiologia studiază aplicat limbaje particulare diferite (putem vorbi de o semiologie a teatrului, a filmului, a arhitecturii, a fotografiei etc.), pe când semiotica este mai degrabă o filosofie a limbajului. Ca reprezentanţi pentru cele două direcţii legate de semiotică îi avem pe elevețianul Ferdinand de Saussure (1857-1913) şi pe americanul Charles Sanders Peirce (1839-1914).

1.5. Limbă – Vorbire - Limbaj

Teme de discuţie:

Cum definim limba? Vorbirea? Limbajul? Care sunt diferenţele între ele?

„Limba este un ansamblu de semne arbitrare în uz la un moment dat într-o societate; ea este partea socială a limbajului, exterioară individului, care prin el însuşi nu poate nici să o creeze şi nici să o modifice; ea nu există decât în virtutea unui fel de contract încheiat între membrii comunităţii."[37]

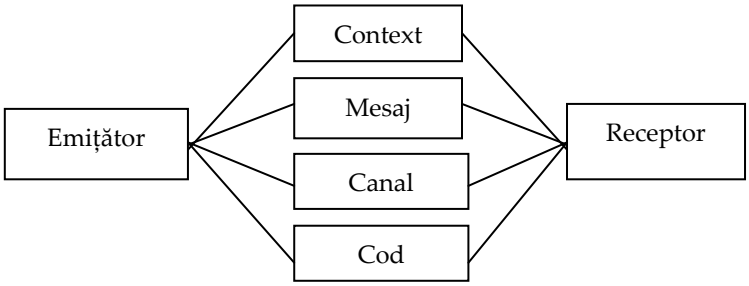
[37] Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, Iaşi, Editura Polirom, 1998, p. 40.

Eugen Coşeriu precizează în lucrarea sa, *Introducere în lingvistică*, faptul că „în limbajul articulat distingem două realităţi de bază: actul lingvistic (vorbirea) și limba sau sistemul căruia actul lingvistic îi corespunde”.[38]

Limba poate fi studiată atât sincronic cât și diacronic, vorbirea este un act particular al subiectului ce folosește limba, ține de voință și de înțelegere. Limba „e făcută” de vorbitor în procesul vorbirii; Heidegger spunea: „limba este casa ființei”.[39] Limba se cristalizează ca o organizare realizată de vorbitor sau ascultător în procesul vorbirii.

Sextil Pușcariu aparține neopragmaticilor, el pornește de la vorbire înspre limbă: „Limba este mijlocul nostru obișnuit de comunicare organizată a gândurilor, preocupărilor și simțirilor noastre, prin viu grai.”[40] Pentru Pușcariu limba este o tehnică a vorbirii, ceea ce au în comun ascultătorul și vorbitorul.

Semiotica, știința semnelor, studiază comunicarea și felul în care ea funcționează. Lingvistul Roman Jackobson[41] introduce unul din primele modele de comunicare legate de limbaj. Jackobson și structuraliștii încearcă să găsească o cale pentru a pune împreună receptorul și emițătorul.



Pe baza acestui model, Jackobson diferențiază șase functii:

1. Funcţia referenţială – centrată pe context;
2. Funcţia expresivă – centrată pe emiţător;

[38] Eugen Coşeriu, *Introducere în lingvistică*, Ediţia a II-a, Cluj, Editura Echinocţiu, 1999, p. 16.
[39] Martin Heidegger, *Scrisoare despre umanism*, în *Repere pe drumul gândirii*, București, Editura Politică, 1988, pp. 336-337.
[40] Sextil Pușcariu, *Limba română*, Vol. I, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă "Regele Carol II", 1940, p. 6.
[41] Roman Jakobson, *Éssais de linguistique générale*, Paris, Ed.Minuit, 1963, pp. 213-220.

3. Funcţia conativă – centrată pe receptor;
4. Funcţia fatică - centrată pe canal;
5. Funcţia metalingvistică – centrată pe cod (limbă);
6. Funcţia poetică – centrată pe mesaj.

Instanța imaginată este baza intersubiectivității; dacă Jackobson vedea receptorul și emițătorul în mod mecanicist, ca pure abstracțiuni, Pușcariu îi vede în devenire, considerând că cel mai neînsemnat dintre vorbitori e important pentru tradiția lingvistică.

Alt model cunoscut este cel introdus de Charles Peirce. În concepţia lui Peirce, orice proces semiotic este o relaţie între trei componente: *semnul însuşi, obiectul reprezentat şi interpretantul*. Semnul este ceva care ţine locul a ceva pentru cineva, în anumite privinţe sau în virtutea anumitor însuşiri. Însă, pentru ca un anumit element să fie semn „trebuie să reprezinte, cum se spune, altceva numit obiectul său”[42]. Charles Peirce propune clasificarea semnelor în *icon, index sau indice* și *simbol.* Iconii se referă la primul nivel de semnificare, semnul care reprezintă obiectul; indicele reprezintă acele relații de cauză-efect (fum pentru foc); simbolurile reprezintă o convenție, nu există o legătura directă de cauză-efect (culoarea neagră care poate reprezinta doliul etc.). Cele trei categorii de semne nu se află întotdeauna în stare pură, un semn poate avea mai multe niveluri de semnificare.

Ferdinand de Saussure readuce în discuție teoriile legate de limbaj; semnul este legătura dintre un concept și forma acustică. El vorbește de *semnificant* și *semnificat*, care împreună formează semnul. Semnificantul e cuvântul, imaginea sau învelișul sonor, semnificatul e obiectul sau realitatea desemnată de semnificant.

Exerciţiu:

Pe baza teoriilor enunțate de Saussure și Peirce legate de semiotică, analizați filmulețul *Day and Night*, Teddy Newton, Pixar, 2010 (http://www.youtube.com/watch?v=MRuURW_UXfw). Găsiți exemple pentru iconi, indici și simboluri.

[42] Charles Peirce, *Semnificaţie şi acţiune*, antologie de Delia Marga, București, Editura Humanitas, 1990, p. 269.

Teme de discuție:

În concepția teoreticienilor discutați deja, sistemul de semne este preexistent. Putem vedea limba ca proces dinamic?

Există o diferență între activitatea simbolică (arta, mitul) și activitatea practică (convențiile legate, de exemplu, de semnele de circulație)?

Putem separa *codul* de *mesaj*?

1.5.1. Denotația și conotația

Roland Barthes[43] în eseul *Rhetoric of the Image, Music, Text*, a extins conceptele de semnificant și semnificat pentru a include *conotația* și *denotația*.

Denotația este semnificația directă pe care o putem obține dintr-un semn. Ea este o descriere sau o reprezentare a semnificatului.

Conotația este semnificația invocată și arată ce anume simbolizează obiectul respectiv la nivel individual.

Atât denotația, cât și conotația sunt folosite în comunicarea vizuală. O fotografie este denotativă, reprezintă semnificația directă, cea a obiectului reprezentat. Semnificațiile, conotative cu precădere, dar și cele denotative, sunt folosite în comunicarea publicitară. Spre exemplu reclama la pastele Panzani[44] are o semnificație denotativă, indicând pastele în sine, dar și semnificații conotative: pastele pot fi asociate cu fructe şi legume mediteraneene, ne duc cu gândul la Italia prin culorile folosite în reclamă (galben, verde şi roşu) etc.

În eseul *The Photographic Message*[45], Barthes consideră că nivelul denotației se referă la elementele de referință, la caracteristicile obiectului, nivelul conotației se referă la un cod format din semnificații socio-culturale.

Umberto Eco în *Tratat de semiotică generală*[46], vorbește despre „coduri vizuale", „simboluri vizuale" și „limbaj codificat". Eco propune următoarea clasificare:

---

[43] Roland Barthes, *Rhetoric of the Image* din *Image, Music, Text*, London, Fontana Press, 1977, pp. 32-52.

[44] *Ibidem*, pp. 33-37.

[45] *Ibidem*, pp. 15-32.

[46] Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982.

1. *Codurile iconice*, care implică „figurile", „semnele", „enunţurile";
2. *Codurile iconografice*, care desemnează configuraţii conotate din punct de vedere cultural (Crăciun, Judecata de Apoi etc.);
3. *Codurile stilistice*, care apar sub formă de creaţii originale legate de marca unui autor sau de realizarea unui ideal estetic aparte;
4. *Codurile inconştientului*, care determină identificări şi proiecţii psihice determinate de semnele vizuale.

Eco realizează o serie de analize, care pot fi considerate prelungiri ale reflecţiilor lui Barthes asupra forţei conotative a imaginii (respectiv codurile iconografice din modelul lui Eco). Atunci când interpretează o reclamă la *Knorr,* Eco notează că rochia femeii prezentate în reclamă conotează „tinereţea, prospeţimea şi un amestec de modernitate şi pudoare" etc.; mănunchiul de legume legat cu o panglică „conotează produsul de calitate, articolul de lux şi deci legume de cea mai bună calitate".[47] În concepția lui Eco, simbolurile vizuale fac parte dintr-un limbaj cultural codificat, transcriind (după un anumit cod) anumite condiții ale experienței.

Concluzii:

Semiotica, știința semnelor, studiază comunicarea și felul în care ea funcționează.

Limba poate fi studiată atât sincronic, cât și diacronic, vorbirea este un act particular al subiectului ce folosește limba, ține de voință și de înțelegere. Limba se cristalizează ca o organizare realizată de vorbitor sau ascultător în procesul vorbirii. Heidegger spunea: „limba este casa ființei".[48] Pentru Sextil Pușcariu limba este o tehnică a vorbirii, ceea ce au în comun ascultătorul și vorbitorul.

Lingvistul Roman Jackobson[49] introduce unul din primele modele de comunicare legate de limbaj. Jackobson și structuraliștii încearcă să găsească o cale pentru a pune împreună receptorul și emițătorul.

---

[47] Umberto Eco, *La struttura assente*, pp. 165-188, apud Peter Bondanella, *Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, Popular Culture,* Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 76-77.

[48] Martin Heidegger, *Scrisoare despre umanism*, în *Repere pe drumul gândirii*, București, Editura Politică, 1988, pp. 336-337.

[49] Roman Jakobson, *Éssais de linguistique générale*, Paris, Ed. Minuit, 1963, pp. 213-220.

Alt model cunoscut este cel introdus de Charles Peirce.[50] Semnul este ceva care ţine locul a ceva pentru cineva, în anumite privinţe sau în virtutea anumitor însuşiri. Însă, pentru ca un anumit element să fie semn „trebuie să reprezinte, cum se spune, altceva numit obiectul său". Charles Peirce propune clasificarea semnelor în *icon, index sau indice* și *simbol.* Cele trei categorii de semne nu se află întotdeauna în stare pură, un semn putând avea mai multe niveluri de semnificare.

Ferdinand de Saussure readuce în discuție teoriile legate de limbaj; semnul este legătura dintre un concept și forma sa acustică. El vorbește de *semnificant* și *semnificat*, care împreună formează semnul. Semnificantul e cuvântul, imaginea sau învelișul sonor, semnificatul e obiectul sau realitatea desemnată de semnificant.

Denotația este semnificația directă pe care o putem obține dintr-un semn. Ea este o descriere sau o reprezentare a semnificatului. Conotația este semnificația invocată și arată ce anume simbolizează obiectul respectiv la nivel individual. Atât denotația, cât și conotația sunt folosite în comunicarea vizuală. În concepția lui Eco[51], simbolurile vizuale fac parte dintr-un limbaj cultural codificat, transcriind (după un anumit cod) anumite condiții ale experienței.

O fotografie este denotativă, reprezintă semnificația directă, cea a obiectului reprezentat. Semnificațiile, conotative cu precădere, dar și cele denotative, sunt folosite în comunicarea publicitară.

Recomandări bibliografice:

ADAM Jean-Michel; Bonhomme, Marc, *Argumentarea publicitară: retorica elogiului şi a persuasiunii*, București, Institutul European, 2005.

BARTHES Roland *Rhetoric of the Image* din *Image, Music, Text*, London, Fontana Press, 1977.

COŞERIU, Eugen, *Introducere în lingvistică*, Ediția a II-a, Cluj, Editura Echinocțiu, 1999.

[50] Charles Peirce, *Semnificaţie şi acţiune*, antologie de Delia Marga, București, Editura Humanitas, 1990, p. 269.

[51] Umberto Eco, *La struttura assente*, pp. 165-188, apud Peter Bondanella, *Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, Popular Culture,* Cambridge University Press, Cambridge, 2005, pp. 76-77.

ECO Umberto, *Tratat de semiotică generală*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

SAUSSURE Ferdinand de, *Curs de lingvistică generală*, Iaşi, Editura Polirom, 1998.

Exercițiu:

Analiza unei fotografii/ picturi din perspectiva conotației/ a denotației (Barthes) sau a codurilor propuse de Umberto Eco.

1.6. Perspective asupra limbajului

Temă de discuție:

Considerați că limbajul este înnăscut sau este un produs cultural?

Repere istorice:

În *Retorica*, Aristotel[52] consideră *logosul* în legătură cu discursul logic și rațional, ca fiind unul din cele trei principii ale persuasiunii, pe lângă *pathos* și *ethos*.

Augustin[53] consideră cuvintele ca fiind semne ale lucrurilor, dar și lucruri în același timp.

Direcția rationalistă franceză operează o reducție asupra logosului semantic aristotelic la dimensiunea întrebuințării apofantice a limbajului (S este P). Acesta este punctul de plecare la Chomski, critica adusă lui fiind legată de confuzia nivelului metalingvistic cu nivelul lingvistic al enunțului.

Direcția reprezentată de școala empiricistă britanică constă în restrângerea esenței limbajului la dimensiunea întrebuințării pragmatice (exemplu: Locke[54]). Critica adusă lor este concepția instrumentală a limbajului, reducția seminificației lingvistice la clasa de obiecte referențiale.

G.B. Vico[55] pune semnul egal între esența limbajului și logosul poetic. El vorbește despre obiecte pur *formale* (au ființă doar în mintea noastră), *naturale* (au substanță în afara minții noastre, nu sunt făcute de noi),

[52] Aristotel, *Retorica*, București, IRI, 2004.
[53] Augustin, *De Magistro*, Iași, Institutul European, 1995.
[54] John Locke, *Eseu asupra intelectului uman*, București, Editura Științifică, 1961.
[55] Giambatistta Vico, *Știința nouă*, București, Editura Univers, 1972.

culturale (au câte un aspect din ambele), considerând că aici intră limbajul, astfel făcându-l autonom. Critica adusă lui este legată de confuzia dintre *logos semantikos* și *poetikos* – poezia e o derivare din limbaj.

Humbold[56] consideră că, în sine, limbajul nu e un produs – *ergon*, ci un proces – *energeia*, aceasta fiind noua teorie a limbajului pe baza revoluției kantiene. Humboldt operează cu trei principii fundamentale: *al creativității* – activitatea de articulare a simbolului, activitate creatoare; *al relativității lingvistice* – fiecare limbă istorică trebuie gândită ca o creație a spiritului, unică în felul ei, noi trăind în aceste configurații unice; *principiul discursivității* conform căruia prin celelalte două se creează moduri discursive diferite (poetic, al prozei – cu registre diferite de constituire și funcționare).

Cognitivismul care caracteriza anii `50 considera mintea ca un computer care procesează informațiile sub formă de simboluri.

În aceeași perioadă (anii `50 și `60), Noam Chomsky (SUA) și Eugen Coșeriu (Europa) vorbesc despre competența lingvistică.

În 1860 pe fondul dezvoltării darwinismului și a fizicii newtoniene, lingviștii au considerat limba ca fenomen al naturii, cu legi fizice, de aici dezvoltându-se teoriile naturaliste în studiul limbilor.

Noam Chomsky (născut în 1928), filosof și lingvist cognitivist, este adeptul teoriei ineismului, concepția biologizantă asupra originii limbajului. Chomsky consideră că limbajul e transmis genetic, astfel încât fiecare individ, indiferent de contextul socio-cultural are în el capacitatea înnăscută de a folosi un limbaj. Prin aceasta, Chomsky aduce o răsturnare a paradigmei structuraliste saussuriene și americane și o întoarcere la teoriile anterioare. Chomsky e interesat de ceea ce e comun tuturor limbilor, căutând o „gramatică universală".[57] Chomsky a fost criticat pentru evitarea dimensiunii simbolice.

Eugen Coșeriu[58] (1921-2002), lingvist român, vorbește atât de nivelul biologic, cât și de nivelul cultural, social al limbajului.

---

[56] Humboldt. *On Language, On the Diversity of Human Language Construction and its Influence on the Mental Development of the Human Species*, Michael Losonsky (ed.), Cambridge, CUP, 1999, pp. 25-64.

[57] Noam Chomsky, *"The 'Chomskyan Era' "*(*fragment din The Architecture of Language*), accesat la: http://www.chomsky.info/books/architecture01.htm, în ianuarie 2014.

[58] Eugen Coșeriu, *Introducere în lingvistică*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1999, pp. 17-27, accesat la: http://www.scribd.com/doc/31939866/Eugeniu-Coseriu-Introducere-in-Lingvistica, în februarie 2014.

Chomsky face apel la biologia omului, Coșeriu la activitatea spirituală a omului. În tradiția lui Humboldt, limbajul e văzut ca un produs al culturii umane, fără explicații biologice, ci bazat pe capacitatea individului de a crea cultură.

Competența, pentru Coșeriu, e o cunoaștere intuitivă sau tehnică ce depinde de cultural în cele trei planuri independente între ele: *planul vorbirii* în general, *al limbii particulare* și *planul discursului* (sau al textului). Aceasta este o perspectivă integralistă, care cuprinde toate aspectele limbajului, fiind diferită de structuralism (axat pe nivelul doi).

Coșeriu a rezolvat dilema creativității demonstrând cum creativitatea lingvistică e diferită de cea poetică. Vorbitorul este un subiect dotat cu alteritate, poetul este subiectul absolut. Astfel, funcția semnificativă a limbajului e creativitatea și comunicativitatea. Putem vorbi de creativitatea artei și cea a instituirii de semnificații; comunicarea devine transmiterea de ceva la cineva și comunicarea cu cineva (la nivel mental, sfera împărtășitului). Dacă la Chomsky această competență e înnăscută, la Coșeriu e o creativitate culturală. În paradigma lui Coșeriu putem vedea miracolul actului de creație; competența la Coșeriu se manifestă în interiorul funcției semnificative, de instituire de conținuturi, la Chomsky e fără conținut, o concepție biologizantă.

O perspectivă diferită de cea a lui Chomsky are și Jean Piaget[59] (1896-1980), psiholog și filosof elevețian, recunoscut pentru studiile legate de psihologia copilului. Piaget consideră dezvoltarea umană (și, în consecință, dezvoltarea cunoștiințelor și a limbajului) ca efectuându-se în diferite stadii, sub influența societății și a culturii, prin educație.

În anii `80, semantica cognitivă aduce o deschidere spre exterior, cu referire la experiența individului în lume, accentuând importanța contextului.

După anii `90, odată cu teoria corporalității (G. Lakoff şi M. Johnson[60]) se amplifică interesul pentru dimensiunea cognitivă a limbajului.

---

[59] Jean Piaget, *Development and Learning*, 1964, în R.E. Ripple a& V.N. Rockcastle (eds.), *Piaget Rediscovered. Readings on the Development of Children*, New York, W.H. Freeman Company, 1997, pp. 7–20, accesat la: http://www.psy.cmu.edu/~siegler/35piaget64.pdf, în ianuarie 2014.

[60] Vezi: Mark Johnson, *The Body in the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987; George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things*, Chicago, Chicago of University Press,

Semnul iconic/ semnul lingvistic

„Filosofia limbajului și lingvistica cunosc doar înțelegerea pasivă a discursului, mai ales în planul limbajului comun, adică înțelegerea semnificației neutre a enunțului și nu a sensului lui actual."[61]

Dialogul literaturii cu plastica este dialogul dintre scrierea alfabetică, denotativă și cea plastică, conotativă, este dialogul dintre știință și artă. Opera literară există numai prin lectură. Însă prin lectură putem crea imagini mentale. E vorba de vechea dispută între a scrie și a vorbi, urechea vs. ochiul. Thomas Reid aduce în discuție trei acte mentale: *senzația*, *concepția* și *percepția*. „Semnele convenționale artificiale semnifică, dar nu exprimă."[62] E vorba de utilizarea cuvântului pentru a traduce, completa și fortifica reprezentarea plastică, reîntoarcerea lui în figurativul din care s-a desprins, oferind prioritate vizualului.[63]

Literatura are ca materie primă cuvântul, cu toate straturile sale – fonetic, semantic, contextual, dar și planul receptării. Pictura e formată din tabloul propriu-zis și obiectul la care trimite. Uneori, literatura a încercat să preia atributele picturii și ale muzicii.[64] Apropierea de un *text*, fie el literatură, pictură, film, spectacol sau *computer game*, constituie o nouă experiență, intrarea într-o lume imaginară. În concepția lui Mark J.P. Wolf[65] această experiență este deopotrivă încercată de autor și de audiență.

Această discuție poate fi reluată în zilele noastre în legătură cu experiențele legate de *gaming* – în ce măsură percepția realității virtuale prin intermediul narativității jocului reclamă folosirea urechii (căștile) sau a ochilor

1987; George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press, 1980; George Lakoff and Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh*, New York, Basic Books, 1999.

[61] Mihail Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti, Editura Univers, 1982, p. 16.

[62] *Thomas Reid* (ed.), *An Inquiry into the Human Mind,* Derek R Brookes, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997, p. 126-137.

[63] Mircea Muthu, *Călcâiul lui Delacroix*, București, Editura Libra, 1996, p. 130.

[64] Rene Wellek și Austin Waren, *Teoria literaturii,* New York, Hartcourt, Brace and Company, 1949, p. 124.

[65] Mark J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, USA, UK, Routledge, 2013, p. 16.

(ochelarilor pentru experiența 3D) sau solicită o nouă extensie (în termenii lui McLuhan) a unui surogat alcătuit din mai multe părți ale corpului uman, o sinergie a corporalității. Imaginea mentală este creată prin scris, apoi e transpusă din nou în imagine. Diferențierea se face între cei ce participă la joc și cel/ cei ce creează jocul. „The most important skill for a game designer is listening."[66] Cel ce concepe jocul creează o experiență pentru cel care va juca. Dar jocul nu e experiența, jocul reprezintă contextul pentru experiență.[67]

Concluzii:

De-a lungul timpului au existat mai multe perspective asupra limbajului, pornind de la întrebări recurente legate de originea limbajului și întrebuințarea lui – dacă reprezintă o abilitate cu care ne naștem sau dacă e o deprindere pe care o învățăm în timpul vieții; dacă e un produs final sau un proces, un instrument, o activitate culturală sau spirituală etc.

Aristotel[68] considera *logosul* în legătură cu discursul logic și rational, ca fiind unul din cele trei principii ale persuasiunii, pe lângă *pathos* și *ethos*. Odată cu direcția rationalistă franceză, se operează o reducție asupra logosului semantic aristotelic la dimensiunea întrebuințării apofantice a limbajului (S este P). Acesta este punctul de plecare la Chomski, critica adusă lui fiind legată de confuzia nivelului metalingvistic cu nivelul lingvistic al enunțului.

În 1860 pe fondul dezvoltării darwinismului și a fizicii newtoniene, lingviștii au considerat limba ca fenomen al naturii, cu legi fizice, de aici dezvoltându-se teoriile naturaliste în studiul limbilor.

Chomsky consideră că limbajul e transmis genetic, astfel încât fiecare individ, indiferent de contextul socio-cultural, are în el capacitatea înnăscută de a folosi un limbaj. El este interesat de ceea ce e comun tuturor limbilor, căutând o „gramatică universală".[69] Eugen Coșeriu[70], lingvist român, vorbește atât de nivelul biologic, cât și de nivelul cultural, social al limbajului.

---

[66] Jesse Schell, *The Art of Game Design,* USA, CRC Press, 2008, p. 4.

[67] *Ibidem*, p.10.

[68] Aristotel, *Retorica*, București, IRI, 2004.

[69] Noam Chomsky, „The 'Chomskyan Era' "(fragment din *The Architecture of Language)*, accesat la: http://www.chomsky.info/books/architecture01.htm, în ianuarie 2014.

Chomsky face apel la biologia omului, Coșeriu la activitatea spirituală a omului, astfel, funcția semnificativă a limbajului fiind creativitatea și comunicativitatea.

Humbold[71] consideră că în sine limbajul nu e un produs – *ergon*, ci un proces – *energeia*, aceasta fiind noua teorie a limbajului pe baza revoluției kantiene. În tradiția lui Humboldt, limbajul e văzut ca un produs al culturii umane, fără explicații biologice, ci bazat pe capacitatea omului de a crea cultură.

O perspectivă diferită de cea a lui Chomsky are și Jean Piaget[72], psiholog și filosof elevețian, care consideră dezvoltarea umană (și în consecință dezvoltarea cunoștințelor și a limbajului) ca efectuându-se în diferite stadii, sub influența societății și a culturii, prin educație.

În anii `80, semantica cognitivă accentuează importanța contextului pentru studiile legate de limbaj. După anii `90, odată cu teoria corporalității (G. Lakoff şi M. Johnson[73]), se amplifică interesul pentru dimensiunea cognitivă a limbajului.

Disputa dintre semnul lingvistic și cel iconic a fost mereu prezentă în istorie. Uneori literatura a încercat să preia atributele picturii și ale muzicii.[74] Literatura are ca materie primă cuvântul, cu toate straturile sale – fonetic, semantic, contextual, dar și planul receptării. Pictura e formată din tabloul propriu-zis și obiectul la care trimite.

---

[70] Eugen Coșeriu, *Introducere în lingvistică*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1999, pp.17-27, accesat la: http://www.scribd.com/doc/31939866/Eugeniu-Coseriu-Introducere-in-Lingvistica, în februarie 2014.

[71] *Humboldt. On Language, On the Diversity of Human Language Construction and its Influence on the Mental Development of the Human Species*, Michael Losonsky (ed.), Cambridge, CUP 1999, pp. 25-64.

[72] Jean Piaget, *Development and learning*, 1964, în R.E. Ripple a& V.N. Rockcastle (eds.), *Piaget Rediscovered. Readings on the Development of Children*, New York, W.H. Freeman Company, 1997, pp. 7–20, accesat la: http://www.psy.cmu.edu/~siegler/35piaget64.pdf, în ianuarie 2014.

[73] Vezi: Mark Johnson, *The Body in the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987; George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things*, Chicago, Chicago of University Press, 1987; George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press, 1980; George Lakoff and Mark Johnson, *Philosophy in the Flesh*, New York, Basic Books, 1999.

[74] Rene Wellek și Austin Waren, *Teoria literaturii,* New York, Hartcourt, Brace and Company, 1949, p. 124.

Apropierea de un *text*, fie el literatură, pictură, film, spectacol sau *computer game*, constituie o nouă experiență, intrarea într-o lume imaginară. În concepția lui Mark J.P. Wolf[75] această experiență este deopotrivă încercată de autor și de audiență.

Recomandări bibliografice:

BAHTIN Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti, Editura Univers, 1982.

COȘERIU Eugen, *Omul și limbajul său*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 1999, pp. 36-52, accesibil online la: http://www.scribd.com/doc/100686919/Eugeniu-Co%C5%9Feriu-Omul-Si-Limbajul-Sau.

COȘERIU Eugen, „Creația metaforică în limbaj", *Dacoromania*, seria noua IV, 2000-2001, Cluj-Napoca, pp. 15-37, accesibil online la: http://www.scribd.com/doc/100686919/Eugeniu-Co%C5%9Feriu-Omul-Si-Limbajul-Sau.

Humboldt. On Language, On the Diversity of Human Language Construction and its Influence on the Mental Development of the Human Species, Michael LOSONSKY (ed.), Cambridge, CUP 1999, pp. 25-64.

LAKOFF George and JOHNSON Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press, 1980.

LOCKE John, *Eseu asupra intelectului uman*, București, Editura Științifică, 1961.

MUTHU, Mircea, *Călcâiul lui Delacroix*, București, Editura Libra, 1996.

REID Thomas, *An Inquiry into the Human Mind,* Derek R. BROOKES (ed.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.

SCHELL Jesse, *The Art of Game Design,* USA, CRC Press, 2008.

WOLF Mark J.P., *Building Imaginary Worlds*: *The Theory and History of Subcreation***,** USA, UK, Routledge, 2013.

Exercițiu: Dezbatere

Alegeți una din perspectivele abordate și argumentați alegerea făcută (2 grupe de lucru).

[75] Mark J.P. Wolf, *Building Imaginary Worlds: The Theory and History ofSubcreation*, USA, UK, Routledge, 2013, p. 16.

2. Scriere creativă. Lectură creativă

2.1. Teoria genurilor

„…a literary work of art is not a simple object but rather a highly complex organization of a stratified character with multiple meanings and relationships."[1]

Teme de discuție:

Cum abordăm literatura? În înțeles lingvistic? Estetic? Ca ficțiune?
Ce criterii luăm în considerare când vorbim de genuri literare?

În Antichitate, criteriile care au stat la baza definirii genurilor au fost: „felul în care scriitorul se raportează la lume (problema obiectului şi scopurilor literaturii) şi felul în care se constituie discursul său în cadrul acestei raportări (problema modalităţilor de reprezentare şi expresie)."[2] Pentru Platon, poezia putea fi pur narativă, iar ca modalitate de reprezentare aceasta ar putea fi *ditirambică* (poetul vorbea în nume propriu), *mimetică* (specifică tragediei și comediei - aici autorul vorbea prin intermediul personajelor) și *mixtă* (întâlnită în epopee – aici cele două forme de reprezentare se îmbină).

Aristotel, deși nu folosește cuvântul „gen" în *Poetica,* vorbește despre epopee, tragedie şi comedie. Din versurile ditirambice (cântate la sărbătorile zeului Dionisos) va rezulta ulterior genul liric. Unii cercetători consideră că acesta va fi un gen distinct doar începând cu romantismul.

Pe lângă criteriul modalităţii, Aristotel[3] introduce în clasificarea sa şi un criteriu al conţinutului. Aşa numita teorie a genurilor din *Poetica* aduce o clasificare cu patru clase: *dramaticul superior* (tragedia), *dramaticul inferior*

[1] Rene Wellek și Austin Waren, *Teoria literaturii,* New York, Hartcourt, Brace and Company, 1949, p. 18.
[2] Gheorghe Crăciun, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, pp. 102-104.
[3] Aristotel, *Poetica*, București, Editura Academiei, 1965, p. 55.

(comedia), *narativul superior* (epopeea) şi *narativul inferior* (un gen mai puţin precizat, atribuit printre alții și lui Homer).

Diomede (sec. IV) propune împărţirea poeziei în epică, dramatică şi lirică. Mai târziu, odată cu Goethe, această împărţire capătă valoare de canon, iar acest mod de abordare a literaturii va fi prezent până în romantism.

Gérard Genette, în *Introducere în arhitext*, din 1979[4], constată că atît Platon cât şi Aristotel au în vedere în textele lor în primul rând problema modurilor de enunţare şi abia în al doilea rând problema genurilor propriu-zise. Modurile sunt nişte constante formale ale discursului (naraţiune pură; naraţiune şi reprezentare – formă mixtă; reprezentare), genurile se definesc printr-o specificare de conţinut (personajele din tragedie sunt oameni superiori, personajele din epopee sunt eroice etc.). Romanticii şi postromanticii lasă în planul secund al interesului modurile de enunţare şi privilegiază dimensiunea tematică şi ontologică a genurilor. Ei vorbesc despre o vârstă lirică, despre o lume epică, despre un mediu dramatic sau despre nişte atitudini fundamentale ale fiinţei umane. Genurile sunt nişte categorii estetice (tematice), modurile sunt nişte categorii lingvistice (pragmatice).

Poetica medievală propune o subcategorizare a operelor în genuri literare pe baza conţinutului lor tematic şi a tipologiei personajelor.[5] Genul simplu, *humilis,* evocă lumea păstorilor; genul de mijloc, *mediocris*, are în vedere lumea agricultorilor; şi genul sublim, *gravis*, îşi alege subiectele din lumea eroilor.

Această clasificare a genurilor folosind o structură și criterii bine delimitate a funcționat până în perioada romantismului, însă în jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, literatura nu mai respectă regula genurilor. „Genul e, prin urmare, rezultatul unui compromis între unicitatea operei şi generalitatea literaturii.”[6]

Todorov se întreabă dacă avem justificarea să discutăm despre teoria genurilor în cazul în care nu am studiat toate operele care aparțin acelui gen.[7]

---

[4] Gérard Genette, *Introducere în arhitext*, București, Editura Univers, din 1994.

[5] Gheorghe Crăciun, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, 2003, p. 104.

[6] *Ibidem*, pp. 16-17.

[7] Tzetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, New-York, Cornell University Press, 1975, p. 3.

Gheorghe Crăciun[8] consideră că literatura lumii moderne aduce de fapt cu ea o nouă teorie a genurilor. Teoria *clasică* este normativă. Această teorie prevede şi o diferenţiere socială a genurilor. Epopeea şi tragedia se ocupă de viaţa regilor şi a nobililor, comedia – de lumea burgheză, iar satira şi farsa – de oamenii de rând. Stilurile acestor genuri sunt, la rândul lor, nobile, mijlocii şi vulgare.

Teoria modernă a genurilor, care începe să se afirme odată cu explozia de subiectivitate a romantismului, este descriptivă. Ea nu limitează numărul genurilor posibile şi nu mai impune scriitorului respectarea strictă a unor regulii date. Dimpotrivă, promovează amestecul formelor, ducând la constituirea unor genuri noi, cum ar fi *tragicomedia*. Genurile cunosc un proces de hibridizare. „Modern genre theory is, clearly, descriptive. It doesn't limit the number of possible kinds and doesn't prescribe rules to authors. It supposes that traditional kinds may be „mixed" and produce a new kind (like tragicomedy). It sees that genres can be built up on the basis of inclusiveness or *richness* as well as that of *purity* (genre by accretion as well as by reduction). Instead of emphasizing the distinction between kind and kind, it is interested — after the Romantic emphasis on the uniqueness of each *original genius* and each work of art — in finding the common denominator of a kind, its shared literary devices and literary purpose."[9]

În ultimele decenii ale secolului nostru Käte Hamburger (*Logica genurilor literare*, 1957), Northrop Frye (*Anatomia criticii*, 1957), Tzvetan Todorov (*Genurile discursului*, 1978) şi Klaus Hempfer (*Teoria genurilor*, 1973) dezbat noile direcţii legate de teoria genurilor.

Teoria textului, a genurilor va fi pusă sub semnul întrebării după 1950 și mai cu seamă odată cu mişcarea iniţiată în anii '70 de scriitorii grupaţi în jurul revistei *Tel Quel* (Philippe Sollers, Julia Kristeva, Jean Ricardou etc.), care au o atitudine de protest legată de convențiile estetice, stilistice etc. Ei vorbesc de teoria formelor narative sau „teoria discursului"[10] și chestionează conceptul de *literatură*, de *autor* și de *operă*, utilizând conceptul de *scriitură*, de *text* ca unitate care sintetizează toate tipurile de limbaj.

---

[8] Gheorghe Crăciun, *op. cit*., p. 108.

[9] Rene Wellek și Austin Waren, *Teoria literaturii,* New York, Hartcourt, Brace and Company, 1949, p. 245.

[10] Tzvetan Todorov, *Genres in Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 12.

Tzvetan Todorov[11] este sceptic cu privire la criteriile legate de adevăr și fals în literatură, dar și cu privire la criteriile după care anumite genuri pot fi încadrate la *ficțiune* iar altele nu. Pot fi considerate ficțiune nuvela, romanul sau piesele de teatru, dar nu și poezia, care nu se supune criteriilor *imitației.* „The literary genres, indeed, are nothing but such choices among discourses possibilities, choices that a given society has made conventional."[12]

În *Teoria literaturii*, Wellek şi Waren[13] fac diferența între două categorii distincte: *literatura* și *studiul literar*, considerând prima creativă iar a doua ca fiind o specie a cunoașterii, aproape o știință.

Autorii[14] se întreabă: Cum definim literatura? Ca orice este tipărit, sau restrângem această definiție doar la cărțile notabile? Ar trebui să luăm în calcul ca trăsături esențiale ale literaturii: „naționalitatea", „invenția", „imaginația", în funcție de criteriile imitației, ale ficționalității?

Concluzii:

Între abordarea canonică (clasicistă) și cea hibridă (modernă), teoriile despre genuri au variat de-a lungul timpului. În Antichitate criteriile care au stat la baza definirii genurilor au avut în vedere raportarea scriitorului la lume și felul în care își constituia discursul în cadrul acestei raportări[15].

Aristotel, deși nu folosește cuvântul „gen" în *Poetica*, vorbește despre epopee, tragedie şi comedie. Din versurile ditirambice (cântate la sărbătorile zeului Dionisos) va rezulta ulterior genul liric. Unii cercetători consideră că acesta va fi un gen distinct doar începând cu romantismul. Diomede (sec. IV) propune împărţirea poeziei în epică, dramatică şi lirică. Mai târziu, odată cu Goethe, această împărţire capătă valoare de canon, iar acest mod de abordare a literaturii va fi prezent până în romantism.

Romanticii şi postromanticii lasă în planul secund al interesului modurile de enunţare şi privilegiază dimensiunea tematică şi ontologică a

[11] *Ibidem*, p. 4.
[12] *Ibidem,* p. 10
[13] Rene Wellek și Austin Waren, *Teoria literaturii,* New York, Hartcourt, Brace and Company, 1949, p. 3.
[14] *Ibidem*, pp. 10-17.
[15] Gheorghe Crăciun, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, pp. 102-104.

genurilor. Ei vorbesc despre o vârstă lirică, despre o lume epică, despre un mediu dramatic sau despre nişte atitudini fundamentale ale fiinţei umane. Genurile sunt nişte categorii estetice (tematice), modurile sunt nişte categorii lingvistice (pragmatice).

În jumătatea a doua a secolului al XIX-lea, literatura nu mai respectă regula genurilor. „Genul e, prin urmare, rezultatul unui compromis între unicitatea operei şi generalitatea literaturii."[16] Teoria modernă a genurilor, care începe să se afirme odată cu explozia de subiectivitate a romantismului, este descriptivă; ea nu limitează numărul genurilor posibile şi nu mai impune scriitorului respectarea strictă a unor regulii date. Dimpotrivă, promovează amestecul formelor, ducând la constituirea unor genuri noi, cum ar fi *tragicomedia*. Genurile cunosc un proces de hibridizare. Tzvetan Todorov[17] este sceptic cu privire la criteriile legate de adevăr și fals în literatură, dar și cu privire la criteriile după care anumite genuri pot fi încadrate la *ficțiune,* iar altele nu. În *Teoria literaturii*, Wellek şi Waren[18] fac diferența între două categorii distincte: *literatura* și *studiul literar*, considerând prima creativă, iar a doua ca fiind o specie a cunoașterii, aproape o știință.

„Literature is a social institution, using as its medium language, a social creation. Such traditional literary devices as symbolism and meter are social in their very nature. They are conventions and norms which could have arisen only in society."[19]

Recomandări bibliografice:

CRĂCIUN Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, 2003.

FRYE Northrop, *Anatomy of Criticism*, USA, Princeton University Press, 1957.

TODOROV Tzetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, New-York, Cornell University Press, 1975.

TODOROV Tzvetan, *Genres in Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

[16] *Ibidem*, pp. 16-17.

[17] Tzvetan Todorov, *Genres in Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 4.

[18] Rene Wellek și Austin Waren, *Teoria literaturii,* New York, Hartcourt, Brace and Company, 1949, p. 3.

[19] *Ibidem,* p. 89.

WELLEK Rene și WAREN Austin, *Teoria literaturii,* New York, Hartcourt, Brace and Company, 1949, accesibil online la: http://archive.org/stream/theoryof literatu00inwell/theoryofliteratu00inwell_djvu.txt.

Exerciții: (în 3 grupe)

Alegeți în cadrul fiecărui grup un fragment din opera voastră preferată (lirică, epică, sau dramatică) și încercați să o continuați printr-un exercițiu de creativitate în grup. Prezentați-o colegilor din celelalte grupe, precizând două caracteristici ale genului ales și apoi citiți varianta de continuare creată împreună cu colegii.

2.2. Stil/ Stilistică

„Stilul e un mod specific de exprimare într-un anumit domeniu al activității omenești, pentru anumite scopuri ale comunicării; un fel propriu de a se exprima al unei persoane; totalitatea mijloacelor lingvistice pe care le folosește un scriitor pentru a obține anumite efecte de ordin artistic…"[20]

Putem vorbi de stilul *individual*, propriu unui individ, dar și de stil *colectiv,* specific unui grup, unei epoci, unei școli. De asemenea, putem vorbi despre registrul *popular* și cel *cult*, *oral* sau *scris*, stilul *spontan* sau *instituţionalizat* etc.

Stilul este accenturarea acelei *elecutio* din retorică, este funcția expresivă, subiectivă a limbajului, lingvistica ocupându-se doar de aspectul rațional, gramatical.

„În perioada modernă, noţiunea de stil capătă un sens aproape opus celui pe care l-a avut în clasicism. Stilul e înţeles de către moderni ca o expresie a originalităţii. Cercetările lui Saussure şi ale lui Karl Vossler asupra sistemului de comunicare lingvistică au arătat că nu există o limbă generală, obiectivă şi invariabilă decât ca virtualitate, şi că vorbirea, transmiterea de mesaje, se constituie într-un fenomen individual (*la parole*), singurul care poate fi observat empiric."[21]

[20] *Dex online*, accesat la: http://dexonline.ro/definitie/stil, în ianuarie 2014.

[21] Gheorghe Crăciun, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, 2003, p. 133.

Lucian Blaga consieră stilul ca fiind un complex de factori prin care se alcătuiește o matrice stilistică. *Categoriile abisale* diferă prin natura și funcția lor de categoriile receptivității sau ale lumii ca obiect de cunoaștere imediată. Astfel filosoful român percepe timpul în trei dimensiuni*: timp havuz* (către viitor), *timp cascadă* (înspre trecut), *timp fluviu* (prezentul permanent).[22] Factorii care stau la baza stilului sunt:

- orizontul spaţial (infinit, spaţiul plan, alveolar etc.);
- orizontul temporal (*timpul-havuz*, *timpul-cascadă* şi *timpul-fluviu*);
- accentul axiologic (afirmativ sau negativ);
- atitudinea (anabasică, catabasică sau neutră);
- năzuinţa formativă (individuală, tipică sau stihială).

Aceştia sunt factorii importanți ce intră în alcătuirea *matricei stilistice* – sufletul culturii, cea care definește stilul. Teoria despre sufletul culturii este deopotrivă „poetică şi naivă"[23], dar ea este cea care dăinuiește și nu factorii ce o compun.

Scriitura se naşte din „meditaţia scriitorului asupra întrebuinţării sociale a formei sale"[24], e întâlnirea dintre autor și societate.

Când vorbim despre stiluri deosebim: stilul beletristic, tehnico-stiințific, juridic-administrativ, publicistic, familiar; luăm în discuție studiul registrelor, al limbajelor de specialitate, al varietăţilor socio-culturale ale limbii (limba publicității, limbajul politic, argou).

Paul Zarifopol[25] dă conceptului de stil o dimensiune psihologică, particularitățile vorbirii sau ale scrisului ne informează despre persoana autorului; opera e totalitatea cuvintelor care ne trec pe sub ochi, ceea ce rămâne e stilul. Karl Vossler (1872-1949) consideră „limbile naţionale ca stiluri"[26].

Stilistica a devenit o disciplină lingvistică la jumătatea secolului XX și își datorează succesul Şcolii de la Praga, structuralismului. A fost asociată cu

---

[22] Lucian Blaga, *Orizont şi stil*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, pp. 84-101.

[23] O. Drîmba, 1995, *Filosofia lui Blaga*, București, Excelsior Multi-Press, p. 50.

[24] Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii. Ce este scriitura,* în *Poetică și stilistică*, București, Editura Univers, 1972, p. 223.

[25] Paul Zarifopol, *Din registrul ideilor gingaşe*, București, Editura ALL, 2010.

[26] Karl Vossler, *Limbile nationale ca stiluri*, în vol**.** *Poetică și stilistică*, București, Editura Univers, 1972, pp. 5-26.

retorica, poetica și sociolingvistica, care studiază variații ale limbii în funcție de variabilele sociale (vârstă, sex, formație, context etc.). Există şi o stilistică muzicală, o stilistică a dansului, una a desenului şi picturii etc.

Concluzii:

Definit fie din perspectiva exprimării individuale, fie din cea a experienței colective, stilul este accenturarea acelei *elecutio* din retorică, este funcția expresivă, subiectivă a limbajului. În epoca modernă devine sinonim cu originalitatea.[27]

Lucian Blaga[28] consieră stilul ca fiind un complex de factori prin care se alcătuiește o matrice stilistică. Aceștia sunt:

- orizontul spaţial (infinit, spaţiul plan, alveolar etc.);
- orizontul temporal (*timpul-havuz*, *timpul-cascadă* şi *timpul-fluviu*);
- accentul axiologic (afirmativ sau negativ);
- atitudinea (anabasică, catabasică sau neutră);
- năzuinţa formativă (individuală, tipică sau stihială).

Stilistica a devenit o disciplină lingvistică la jumătatea secolului XX și își datorează succesul Şcolii de la Praga, structuralismului. A fost asociată cu retorica, poetica și sociolingvistica, care studiază variații ale limbii în funcție de variabilele sociale (vârstă, sex, formație, context etc.). Există şi o stilistică muzicală, o stilistică a dansului, una a desenului şi a picturii etc.

Scriitura se naşte din „meditaţia scriitorului asupra întrebuinţării sociale a formei sale”[29], e întâlnirea dintre autor și societate. Când vorbim despre stiluri deosebim: stilul beletristic, tehnico-stiintific, juridic-administrativ, publicistic, familiar; luăm în discuție studiul registrelor, al limbajelor de specialitate, al varietăţilor socio-culturale ale limbii (limba publicităţii, limbajul politic, argou).

[27] Gheorghe Crăciun, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, 2003, p. 133.
[28] Lucian Blaga, *Orizont şi stil*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, pp. 84-101.
[29] Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii. Ce este scriitura,* în *Poetică și stilistică*, București, Editura Univers, 1972, p. 223.

Paul Zarifopol[30] dă conceptului de stil o dimensiune psihologică, particularitățile vorbirii sau scrisului ne informează despre persoana autorului; opera e totalitatea cuvintelor care ne trec pe sub ochi, ceea ce rămâne e stilul.

Recomandări bibliografice:

BARTHES Roland, *Gradul zero al scriiturii. Ce este scriitura*, în *Poetică și stilistică*, București, Editura Univers, 1972.

BLAGA Lucian, *Orizont şi stil*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, pp. 84-101.

CORNIȚĂ Georgeta, *Manual de stilistică*, Baia Mare, Editura Umbria, 1995, accesibil online la: http://www.scribd.com/doc/170227877/Manual-de-stilistica.

ZARIFOPOL Paul, *Din registrul ideilor gingaşe*, București, Editura ALL, 2010.

Exerciţiu:

Alegeți o bucată de text aparținând stilulului beletristic, tehnico-științific, juridic-administrativ, publicistic sau familiar și transformați conținutul dintr-un stil în altul.

2.2.1. Estetica – între știință și artă

„Literature occurs only in a social context, as part of a culture, in a milieu."[31]

Temă de discuție:

Cum ați defini estetica? Gustul estetic? Simțul estetic?

În *Poetica*, Aristotel pune problema din perspectiva originii artei, arta ca *mimesis*, aduce în discuție frumosul, scopul artei (katharsisul).

„Dacă prin analogie cu conceptul antic de *mimesis*, creştinismul limitează creaţia umană, subordonând-o creaţiei divine, experienţa estetică trece peste această barieră în măsura în care *homo artifex* îşi concepe activitatea ca

[30] Paul Zarifopol, *Din registrul ideilor gingaşe*, București, Editura ALL, 2010.

[31] Rene Wellek și Austin Waren, *Teoria literaturii,* New York, Hartcourt, Brace and Company, 1949, p. 101.

pe o a doua creaţie, iar poetul, *alter deus*, revendică pentru artă, ca operă autentic umană, calitatea de *creato*, pe care *Biblia* i-o rezervase în exclusivitate operei lui Dumnezeu"[32]. Însă, în secolul al XII-lea – chiar în sfera de influenţă a bisericii medievale, praxisul estetic o ia înaintea teoriei[33]. Mayer Schapiro constată în această perioadă primele mărturii ale unei conştiinţe de sine artistice – inscripţia de pe portalul catedralei din Toulouse[34]. „Receptarea şi adaptarea creştină a doctrinei antice despre purificarea prin *katharsis* trece prin confruntarea criticii lui Augustin (în linia criticii platoniciene – efectele nocive ale poeziei) la adresa voluptăţii kathartice a durerii cu conceptul mai nou de *compassio* care e prima configuraţie a tragediei creştine".[35] Teatrul religios creştin care apare în secolul al XII-lea reia povestea biblică, apelând din nou la sentimente. Augustin critică această „suferinţă imaginară"[36]. Emoţia kathartică a educaţiei spiritului nu conduce la simpla contopire a sufletului credincios cu obiectul evlaviei sale, ea „îl pune pe creştin în ipostaza paradoxală de *lapides vivi*, să se edifice pe sine".[37] „Compassio a fost interpretat in Evul Mediu ca sistem mistic în trepte, dar şi ca procedură a oglindirii de sine în celălalt".[38] Georges Poulet[39], în *Conştiinţa critică – Fenomenologia conştiinţei critice* – defineşte cartea ca o conştiinţă a celuilalt. Astfel, are loc „înlăturarea distanţei estetice a contemplaţiei prin emoţie sufletească şi identificare morală prin compasiune"[40]. Scopul operei de artă sau a manifestării artistice trebuia să

[32] Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 106.

[33] „În meditaţia cea mai amplă şi mai profundă asupra conceptului de creaţie, pe care a produs-o Evul Mediu, anume receptarea dialogului platonician Timaeus, în şcoala de la Chartres, opera de artă făurită de om stă încă pe treapta cea mai de jos a creaţiei: *opus creatoris*, creat din neant, poseda o durată nelimitată; *opus naturae*, ce multiplică exemplarele unui acelaşi tip, se perpetuează prin intermediul existenţei speciilor; *opus nominis*, creat prin modelare din penuria (şi nu din abundenţa) materiei, este efermer." (*Ibidem*, pp. 106-107).

[34] Meyer Schapiro, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a text*, Paris, La Haye, 1973.

[35] Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 177.

[36] *Ibidem*, p. 179.

[37] *Ibidem*, pp. 175-176.

[38] *Ibidem*, p. 179.

[39] Georges Poulet, *Conştiinţa critică*, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 314.

[40] Hans Robert Jauss, *op. cit.*, pp. 179-180.

producă un răspuns, o mai mare adecvare la înrâurirea Adevărului. Opera nu era niciodată un scop în sine, ci un mijoc, o cale de recuperare prin emoţiile stârnite şi, în acelaşi timp o căutare și transpunere a Adevărului. „Contradicţia dintre utilizarea mijloacelor estetice şi retorice pentru ilustrarea adevărurilor credinţei şi pericolele identificării estetice, presupuse deja de interdicţia *Vechiului Testament* la adresa *chipului cioplit*, a preocupat dintotdeauna autoritatea ecleziastică".[41]

Pentru Hartmann estetica este un mod de cunoaştere.[42]

Hans Robert Jauss îşi propune să clarifice „chestiunea praxisului estetic, din perspectiva căruia arta apare ca o manifestare productivă, receptivă şi comunicativă"[43]. Experiența estetică este văzută de Jauss ca fiind relaționată conceptului de *Katharsis* care în accepțiunea lui Jauss „denumeşte acea desfătare rezultată din incitarea propriilor afecte prin discurs sau poezie, desfătare care poate determina pe auditor sau spectator să-şi schimbe o convingere, sau să se elibereze de tensiunea sufletească"[44]. Observăm aici rezultatul lecturii ca produs al orizontului de așteptare al cititorului și al experienței vieții sociale. Încet, accentul se mută de pe autor și operă pe cititor și felul în care receptează el opera. Oskar Walzel încearcă să găsească o soluție la accentul pus alternativ pe formă sau pe conținut, introducând conceptul de *bipolaritate* și consideră că o operă de artă poate fi interpretată corect doar dacă se cunoaște contextul respectiv și poziția legată de raportarea la estetică.[45]

Știință a frumosului, sau în accepțiunea lui Hegel - filosofie a artei, estetica cuprinde simțul estetic, percepția estetică, emoția estetică, plăcerea estetică, gustul estetic, judecata estetică, conștiința estetică.

Primul care a folosit termenul, referindu-se mai ales la latura senzorială a esteticii a fost Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) în cartea sa

---

[41] Hans Robert Jauss, *op. cit.*, pp. 180-181.

[42] Nicolai Hartmann, *Estetica*, București, Editura Univers, 1974, pp. 3-7.

[43] Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 28.

[44] *Ibidem,* p. 88.

[45] Oskar Walzel, *Gehalt and Gestalt*, pp. 101, 145, 148, 157 apud Sandra Richter, *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770-1960*, Germany, Walter de Gruiter, 2010, pp. 199-201, accesat la: http://books.google.ro/books?id=y1hho-XkN8UC&pg=PA199&dq=Walzel,+Form+and&hl=en&sa=X&ei=zLgEU_m9McOn4AT30ICgDQ&redir_esc=y#v=onepage&q=Walzel%2C%20Form%20and&f=false, în ianuarie 2014.

intitulată *Aesthetica* (din 1750). Estetica kantiană consideră facultatea estetică ca fiind apanajul artei ca domeniu, frumosul din natură e imperfect și se reflectă în frumosul aparținând spiritului care e veridic și superior.[46]

Tudor Vianu vorbește despre frumosul natural și cel artistic, care e un produs, o operă.[47] Călinescu este de părere că estetica nu poate fi văzută ca o disciplină științifică, cu metodologii specifice, deoarece astfel am transforma procesul de creație în industrie.[48]

Putem vorbi de o estetica fenomenologică, de extracție sociologică, estetica matematică (științifică) și estetica curentelor de avangardă.

Concluzii:

Plecând de la conceptul de *katharsis* introdus de Aristotel în *Poetica* cu privire la scopul artei, creștinismul aduce o adaptare prin introducerea altui concept: *compassio*, o voluptate kathartică a durerii, sentiment acceptat de biserică.

Emoţia kathartică a educaţiei spiritului nu conduce la simpla contopire a sufletului credincios cu obiectul evlaviei sale. Scopul operei de artă sau a manifestării artistice trebuia să producă un răspuns, o mai mare adecvare la înrâurirea Adevărului. Opera nu era niciodată un scop în sine, ci un mijoc, o cale de recuperare prin emoţiile stârnite şi, în acelaşi timp, o căutare și transpunere a Adevărului.

Experiența estetică este văzută de Jauss ca fiind relaționată conceptului de *katharsis* care în accepțiunea sa „denumeşte acea desfătare rezultată din incitarea propriilor afecte prin discurs sau poezie, desfătare care îl poate determina pe auditor sau spectator să-şi schimbe o convingere, sau să se elibereze de tensiunea sufletească”.[49] Observăm aici rezultatul lecturii ca produs al orizontului de așteparе al cititorului și al experienței vieții sociale.

[46] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică,* vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1966, pp. 7-9; 18-20.
[47] Tudor Vianu, *Estetica,* Bucureşti, E.P.L., 1968, pp. 9; 16-17; 23; 33-37.
[48] George Călinescu, *Principii de estetică*, Bucureşti, E.P.L., 1968, pp. 9-13.
[49] Hans Robert Jauss, *op. cit.,* p. 88.

Primul care a folosit termenul, referindu-se mai ales la partea senzorială a esteticii a fost Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) în cartea sa intitulată *Aesthetica* (din 1750). Estetică kantiană consideră facultatea estetică ca fiind apanajul artei ca domeniu, frumosul din natură e imperfect și se reflectă în frumosul aparținând spiritului care e veridic și superior.[50]

Tudor Vianu vorbește despre frumosul natural și cel artistic, care e un produs, o operă.[51] Călinescu este de părere că estetica nu poate fi văzută ca o disciplină științifică, cu metodologii specifice, astfel am transforma procesul de creație în industrie.[52]

Știință a frumosului sau filosofie a artei – în accepțiunea lui Hegel, estetica înglobează simțul estetic, percepția estetică, emoția estetică, plăcerea estetică, gustul estetic, judecata estetică, conștiința estetică. Putem vorbi de o estetică fenomenologică, de extracție sociologică, de o estetică matematică (științifică) și de o estetică a curentelor de avangardă.

Recomandări bibliografice:

CALINESCU George, *Principii de estetică*, Bucureşti, E.P.L., 1968, pp. 9-13.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică,* vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1966, pp. 7-9; 18-20.

JAUSS Hans Robert *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.

SCHAPIRO Meyer, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a text*, Paris, La Haye, 1973.

VIANU Tudor, *Estetica*, Bucureşti, E.P.L., 1968, pp. 9; 16-17; 23; 33-37.

Exercițiu:

În grupuri de 3-4 persoane alegeți un curent preferat și încercați să definiți trăsăturile estetice predominante. Argumentați de ce ați ales curentul respectiv.

---

[50] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică,* vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1966, pp. 7-9; 18-20.

[51] Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, E.P.L., 1968, pp. 9; 16-17; 23; 33-37.

[52] George Călinescu, *Principii de estetică*, Bucureşti, E.P.L., 1968, pp. 9-13.

2.3. Scrierea creativă – disciplină vs. profesie

Deși este în ascensiune, scrierea creativă încă își caută locul ca disciplină, între practicile pedagogice și tradiția modelului de tip atelier[53]. Teoriile cu privire la triunghiul: autor - text - cititor urmează practicile pedagogice, care tratează sensul și procesul de compoziție. Modelul atelierului, frecvent folosit în scrierea creativă, deși criticat pentru lipsa de „rigoare și inteligență", reprezintă de fapt extinderea acestui model și colaborarea cu alte discipline, cum ar fi arta performativă, tehnologia digitală și studiile de film.[54] Acest format facilitează oportunitățile de cumulare de noi competențe și dezvoltarea creativității pentru scriitori.[55] Scrierea creativă încurajează și dezvoltă abilități de scriere prin explorarea diferitelor genuri și provoacă creativitatea la niveluri diferite: lectură creativă, interpretare/ analiză creativă, scriere creativă. Prin exerciții de scriere este stimulată și învățarea în cadrul grupului, se încurajează evaluarea și feedback-ul în scopul de a experimenta diferite tipuri de analiză și de a reflecta asupra procesului scrierii.

Înțelegerea diferitelor contexte socio-culturale este un element cheie în adaptarea stilului scris la un anumit tip de public. Există o relaţie funcţională dintre literatură şi societate. Întrebările noastre descoperă opera, coexistanţa cu alte opere o modifică. Vorbim de efectul textelor asupra textelor – receptarea intraliterară – pe care antichitatea o denumea *imitatio auctorum*. Edwin Greenlaw vorbeşte despre receptarea sociologică, „în lumina contribuţiei ei potenţiale la istoria culturii"[56].

---

[53] Dianne Donnely, *Establishing Creative Writing Studies As an Academic Discipline*, University of South Florida, 2009, p. vi, *School Theses and Dissertation, accesat la:* http://scholarcommons.usf.edu/etd/3809, în noiembrie 2012.

[54] Dianne Donnely, *Establishing Creative Writing Studies As an Academic Discipline*, University of South Florida, 2009, pp. 3-5, *School Theses and Dissertation, accesat la:* http://scholarcommons.usf.edu/etd/3809, în noiembrie 2012.

[55] *Ibidem*, p. 5.

[56] Edwin Greenlaw, *The Province of Literary History*, Baltimore, 1931, p. 174, apud Heinrich Plett, *Ştiinţa textului şi analiza de text*, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 23.

Pornind de la cartea lui M. H. Abram din 1953, *The Mirror and the Lamp*[57], Dianne Donnely păstrează terminologia vorbind despre *teoria obiectivă* (care privilegiază sensul, Donnely văzând-o în *New Criticism* și în accentul pus pe autonomia textului), *teoria expresivistă* (care sub influența romantismului pune accentul pe autoexprimare), *teoria mimetică/ imitativă* (care reprezintă funcția de imitație a universului autorului) și *teoria pragmatică* (care aduce în discuție reacția cititorului, cu accentul pe sensul și felul în care textul a fost receptat de cititor).[58]

Steve May[59] încearcă să definească scrierea creativă și să urmărească niște principii eficiente pentru procesul scrierii. Scrierea creativă poate cuprinde poezie, ficțiune și non-ficțiune, dar și scrierea specifică jurnalismului.

În procesul scrierii contează disciplina, regularitatea, mai mult decât inspirația, dar și feedback-ul eficient din partea unor specialiști. De asemenea, e foarte importantă adecvarea scriiturii la publicul căruia i se adresează. Planificarea (disciplina personală) e vitală pentru procesul scrierii. Dar planul și buna organizare sunt importante și în conceperea poveștii.[60] Carnetul de notițe pentru captarea ideilor e foarte important, dar, de asemenea, procesul de reflecție e esențial. Cercetarea trebuie să ocupe un loc major înainte de actul scrierii efective.

De asemenea, un scriitor bun este un cititor bun. Procesul editării nu trebuie trecut cu vederea. Crearea unui sistem propriu și funcțional de editare, de arhivare și de corectură este un segment important din procesul scrierii. Putem considera cititul ca proces creativ. Felul în care relaționează ideile noastre cu ale altcuiva dezvoltă procesul imaginației și implicațiile textului.

---

[57] Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp*, London, Oxford University Press. 1953, apud Dianne Donnely, *Establishing Creative Writing Studies As an Academic Discipline,* University of South Florida, 2009, p. 20, *School Theses and Dissertation:,* accesat la: http://scholarcommons.usf.edu/etd/3809, în noiembrie 2012.

[58] Dianne Donnely, *op.cit.,* pp. 15-60.

[59] Steve May, *Doing Creative Writing*, USA, Routledge, 2007.

[60] John Truby, *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, UK, Macmillan, 2008, cap. III.

Concluzii:

Scrierea creativă[61] este o disciplină la modă, deși încă își caută locul între practicile pedagogice (loc revendicat prin apelul la teoriile cu privire la triunghiul autor – text – cititor) și colaborarea cu alte discipline, cum ar fi arta performativă, tehnologia digitală și studiile de film[62] (tradiția modelului creativ de tip atelier, considerat uneori mai puțin riguros din punct de vedere academic). Scrierea creativă încurajează și dezvoltă abilități de scriere prin explorarea diferitelor genuri și stimulează creativitatea la niveluri diferite: lectură creativă, interpretare/ analiză creativă, scriere creativă. Prin exerciții de scriere este stimulată și învățarea în cadrul grupului, se încurajează evaluarea și feedback-ul în scopul de a experimenta diferite tipuri de analiză și de a reflecta asupra procesului scrierii.

Înțelegerea diferitelor contexte socio-culturale este un element cheie în adaptarea stilului scris la un anumit tip de public; există o relaţie funcţională între literatură şi societate. Edwin Greenlaw vorbeşte despre receptarea sociologică, „în lumina contribuţiei ei potenţiale la istoria culturii”[63].

Pornind de la cartea lui M. H. Abram din 1953, *The Mirror and the Lamp*[64], Dianne Donnely păstrează terminologia vorbind despre *teoria obiectivă* (care privilegiază sensul, Donnely văzând-o în *New Criticism* și în accentul pus pe autonomia textului), *teoria expresivistă* (care sub influența romantismului pune accentul pe autoexprimare), *teoria mimetică/ imitativă* (care reprezintă funcția de imitație a universului autorului) și *teoria pragmatică* (care aduce în discuție reacția cititorului, cu accentul pe sensul și felul în care textul a fost receptat de cititor).[65]

---

[61] Dianne Donnely, *Establishing Creative Writing Studies As an Academic Discipline*, University of South Florida, 2009, p. vi, *School Theses and Dissertation*, accesat la: http://scholarcommons.usf.edu/etd/3809, în noiembrie 2012.

[62] *Ibidem*, pp. 3-5.

[63] Edwin Greenlaw, *The Province of Literary History*, Baltimore, 1931, p. 174, apud Heinrich Plett, *Ştiinţa textului şi analiza de text*, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 23.

[64] Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp*. London, Oxford University Press. 1953, apud Dianne Donnely, *Establishing Creative Writing Studies As an Academic Discipline*, University of South Florida, 2009, p. 20, *School Theses and Dissertation*, accesat la: http://scholarcommons.usf.edu/etd/3809, în noiembrie 2012.

[65] Dianne Donnely, *op.cit.*, pp. 15-60.

Steve May[66] încearcă să definească scrierea creativă și să urmărească niște principii eficiente pentru procesul scrierii. Scrierea creativă poate cuprinde poezie, ficțiune și non-ficțiune, dar și scrierea specifică jurnalismului. În procesul scrierii contează disciplina, regularitatea, feedback-ul eficient din partea unor specialiști, planificarea (disciplina personală), procesul de reflecție, cercetarea, editarea, corectura, arhivarea. De asemenea, un scriitor bun este un cititor bun, cititul fiind considerat un proces creativ, care dezvoltă imaginația și relaționarea cu alte texte.

Recomandări bibliografice:

DONNELY Dianne, *Establishing Creative Writing Studies As an Academic Discipline*, USA, University of South Florida, 2009, pp. 15-60.

MAY Steve, *Doing Creative Writing*, USA, Routledge, 2007.

TRUBY John, *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, UK, Macmillan, 2008, cap. III.

Exerciții:

1. Scrieți un scurt eseu despre cum ați explica unui extraterestru ce este scrierea creativă.
2. Analiza desenului animat - *Fallen Art*, de Tomek Baginski, 2004 - https://www.youtube.com/watch?v=gX8sbNgEk4g. Discuții.

2.3.1. Triunghiul autor – text – cititor

Pentru abordarea acestei teme, vom porni de la teoriile *mimetice*, teoriile *pragmatice*, teoriile *expresive* şi teoriile *obiective*, conform clasificării făcute de M. H. Abrams în cartea sa *The Mirror and the Lamp*[67] și de la cei patru factori implicați în crearea şi receptarea operei literar: *universul* reprezentat, *publicul*, *autorul* şi *opera* propriu-zisă.

Temă de discuție:

Care rol considerați că are prioritate?

[66] Steve May, *Doing Creative Writing*, USA, Routledge, 2007.

[67] Abrams, M. H. *The Mirror and the Lamp*. London, Oxford University Press, 1953.

Demarcaţiile istorice au reliefat receptări diferite în funcţie de accentul pus pe una sau alta dintre relaţiile dintre autor, operă şi destinatar (aceştia trei fiind protagoniştii care şi-au disputat supremaţia de-a lungul timpului).

Autor

Narativitatea este proprietatea generală a tuturor textelor scrise/ vorbite, care comunică prin intermediul relatării; e specifică și desenului, plasticii, dansului, coregrafiei bazate pe scenariu, arhitecturii, desenului animat, filmului, oricărui fenomen artistic, oricărui act uman verbal sau nonverbal. Genul epic și narativitatea nu se identifică.

Putem analiza capacitatea autorului de a observa, știința de a construi o narațiune, de a o grada, de a-i modifica timpii, de a folosi durata narativă, locul, timpul, scenariul narativ. De asemenea, prin prisma autorului vom putea înțelege logica textului, strategia, elipsa, suspansul, deznodământul, analepsa (întoarcerea în trecut, *flash-back*-ul în film), prolepsa (anticiparea), funcția personajului colectiv, lumea, conflictul; în felul acesta autorul se obiectivează în *text.*

De asemenea, este important de observat cooperarea dintre text și cititor, datorită ghidajului autorului, concesia pe care acesta o face cu cititorul. În acest sens, Carlos Bousoño consideră că cititorul este un coautor, el organizând de fapt textul, ca „cititor intern", camuflat în conștiința autorului.[68] Această complicitate între autor și cititor definește durata narativă convențională și timpul subiectiv. Orice structură narativă se bazează pe un pact ficțional, pe convenții, pe un set de reguli și un joc narativ. Naratorul și naratarul sunt într-o relație consubstanțială – grație povestitorului absența se transformă în prezență.

Foucault consideră că: „granițele unei cărți nu sunt niciodată clare: în afară de titlu, primele rânduri și ultimul punct, în afară de configurarea internă și forma autonomă, este prinsă într-un sistem de referințe spre alte cărți, alte texte, alte propoziții: este un ochi într-o plasă... Cartea nu e doar obiectul pe care cineva îl ține în mâini... Unitatea ei e valabilă și relativă".[69]

---

[68] Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetic*e, București, Editura Univers, 1975, p. 328.

[69] Michael Foucault, *The Acheology of Knowledge*, London, Tavistock Publications, 1974, p. 23.

Claude Levi-Strauss, citat de Wisemann și Groves afirmă: „Nu am sentimentul că eu îmi scriu cărțile, am sentimentul că ele sunt scrise prin mine... nu am avut și nu am percepția propriei identități..."[70]

Roland Barthes anunță moartea autorului și nașterea cititorului.[71] Cititorul trebuie să se distanțeze de tirania autorului, să se apropie de text ca de un palimpsest în care sunt suprapuse mai multe țesături, nu doar experiența individuală a autorului, ci multe straturi culturale pe care cititorul le descoperă. Cititorul nu e „inocent", se apropie de text cu experiența altor texte.[72]

Opera

Dacă în clasicism, teoria mimetică evalua relaţia dintre operă-univers, în romantismul german, expresivitatea sublinia relaţia dintre operă şi artist drept criteriu de receptare. Teoria pragmatică vehiculată în ultima perioadă, care analizează opera doar în conexiune cu auditoriul ei, pune lucrurile într-un context nou[73]. Tendinţa actuală, stând sub semnul fragmentării, dincolo de cele trei defalcări enumerate mai sus, atacă însăşi relaţia ca funcţie. Astfel, opera e încet-încet desprinsă din orice relaţie cu universul înconjurător, cu autorul sau cu publicul pentru a se institui singură ca un eveniment de sine stătător – demers care are neajunsurile lui. Oricum, vorbim de „trăsătura monologică"[74] mai ales a liricii moderne, care reclamă autonomie şi amputează sensurile care vin din aceste relaţii.

În ceea ce priveşte sistemul estetic de referinţă, *poiesisul* artistic, de la varianta sa medievală la cea modernă, parcurge drumul de la *meşteşugul*[75] imitând „perfecţiunea unui model preexistent la creaţia în măsură ea însăşi să producă perfecţiune (sau, altfel spus, aparenţa frumoasă a desăvârşirii)"[76].

Poietica e ştiinţa despre „creaţia ca proces, ca activitate"; ea configurează „raportul care-l uneşte pe artist cu opera sa pe cale *de a se face*", dar reprezin-

---

[70] Boris Wiseman, Judy Groves, *Introducing Lévi-Strauss and Structural Anthropology*, Cambridge, Icon, 2000, p. 173.

[71] Roland Barthes, *Image-Music-Text,* London, Fontana Press, 1977, pp. 142-149.

[72] Roland Barthes, *S/ Z*, New York, Hill and Wang, 2002, p. 10, accesat la: http://monoskop.org/images/d/d6/Barthes_Roland_S-Z_2002.pdf, în iulie 2014.

[73] Heinrich F. Plett, *op.cit.*, p. 15.

[74] *Ibidem*, p. 20.

[75] Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 109.

[76] *Ibidem*, p. 108.

tă și „etapele traseului dintre geneză şi structură"; este „ştiinţa despre alcătuirea *sintactică* a operei ca atare, considerată în materialitatea ei neutră".[77]

Conceptul de *meşteşug poietic* a fost introdus de Jürgen Mittelstrass pentru a înfăţişa descoperirea modernă a progresului ca pe o „consecinţă a unei revoluţii în gândirea ştiinţifică". El utilizează una din distincţiile lui Aristotel: „În timp ce meşteşugul teoretic îşi propune să construiască propoziţii adevărate, iar cel practic să judece acţiunea în funcţie de criteriile Binelui şi Răului, meşteşugul poietic indică ceea ce se poate face".[78]

Poetica studiază teoria faptelor literare, a textului literar ca limbaj, aflându-se la intersecția dintre lingvistică și critică literară. Spre deosebire de stilistică, care studiază expresivitatea, unitățile verbale legate de stil, poetica folosește metodele lingvisticii, pe filiera formalismului rus (R. Jackobson), în a doua jumătatea a secolului al XX-lea observându-se multe interferențe cu semiotica literară. Roman Jackobson vorbește despre funcția de comunicare a limbajului și despre funcția poetică, care este un metalimbaj.

Cuvântul are forță fizică și forță magică, cuvântul invocă și evocă. Putem lua în considerare mai multe niveluri ale operei literare: cel prelogic, intuitiv, cel al elaborării subconștiente (orizontul spațial și temporal al subconștientului, tiparul imaginației materiale, tiparul cronologic adoptiv, arhetipurile mitice), nivelul modelator al istoriei și al socialului, nivelul modelator al codurilor literare.

Opera plastică, din perspectivă semiotică, are trei straturi: organizarea elementelor într-o structură închisă, segmentul de realitate socio-istorică la care această structură trimite; stratul tabloului, textul care îl comentează pornind de la titlul tabloului; titlul ca simulacru între lumea în care vieţuim și limbajul iconic.

Din perspectivă fenomenologică, Roman Ingarden[79] abordează opera literară în funcție de: stratul fonetic, stratul semantic al obiectului reprezentat, al aparenței acestui obiect, alternativa acestui obiect propusă de textul respectiv. El consideră că reacția emoțională a cititorului nu este un criteriu de valoare estetică.

---

[77] Definiţii luate din Irina Mavrodin, *Poetică şi poietică*, Bucureşti, Editura Univers, 1983, p. 10.
[78] Hans Robert Jauss, *op.cit.*, p. 109.
[79] Roman Ingarten, *Studii de estetică*, Bucureşti, Editura Univers, 1978, pp. 375-384.

De la metafizica Frumosului, la înlocuirea lui cu Inefabilul, care lasă loc apoi Ambiguităţii ce poate integra realitatea extra-artistică (mişcarea Dada), se parcurge drumul de la Operă la Anti-Operă[80]. „Drumul eliberării aisthesisului de canonul tradiţional al Frumosului a fost inaugurat de Edmund Burke (1757) şi Rousseau (1761)".[81] Astfel are loc transferul funcţional dintre filosofie şi estetică; arta preia funcţia cosmologică cedată de filosofie. Cele trei relaţii amintite mai sus sunt „estetizate" pe rând, până când opera se desparte de ea însăşi renunţând la dreptul de a relaţiona şi devine Anti-Operă.

Cititor

„Orice lectură reprezintă, în cele din urmă, recrearea unui eveniment semiotic."[82] Gramatica textului are regulile acordului între trecut, prezent şi viitor. Niciun text nu există în vid. El este legat cu fire nevăzute de alte texte, dar, în acelaşi timp, are traseul propriu prin ingredientele specifice comunităţii care o produce şi o „întreţine".

I.M. Lotman afirmă că arta ar trebui să fie „întotdeauna funcţională şi întotdeauna relaţie"[83]. Dar actul lecturii e unul „părtinitor, parţial, precar, incomplet"[84].

Hans Robert Jauss critică şcoala formalistă care „atribuie cititorului înţelegerea teoretică a filologului", dar şi şcoala marxistă care „confundă experienţa spontană a lectorului cu interesul ştiinţific al materialismului istoric", lipsind cititorul de „calitatea lui de destinatar". El pledează pentru un „raport dialectic", în care relaţia dintre operă şi cititor are „implicaţii atât estetice cât şi istorice"[85].

În ceea ce priveşte istoricitatea literară, acelaşi teoretician o urmăreşte în triplu sens: „*diacronic* – receptarea operei într-un anumit interval de timp, *sincronic* – marcând sistemul contextual al literaturii" şi „succesiunea unor astfel de sisteme", dar şi ca „*relaţie* dintre desfăşurarea imanentă a

[80] Hans Robert Jauss, *op.cit.,* pp. 150-152.

[81] Idem.

[82] Ion Vlad, *Lectura – un eveniment al cunoaşterii*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 13.

[83] „Efectul artistic este întotdeauna o relaţie"- I.M. Lotman, *Lecţii de poetică structurală*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 29.

[84] Gaëtan Picon, *Funcţia lecturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1981, p. 25.

[85] Hans Robert Jauss, „Istoria literară ca o provocare pentru ştiinţa literară", în *Caiete critice*, nr. 10, 1980, pp. 155-157.

literaturii şi procesul istoric în general[86]. Lectura devine un eveniment interdisciplinar în încercarea de a ordona spaţiul vast al cuvintelor ce semnifică, prin „raţionalizarea impresiilor şi punerea lor sub semnul verificator al principiilor”[87].

Punctul de plecare e opera în sine[88], un cumul de trăiri, idei şi premise artistice. Dar această operă stratificată întâlneşte în cititor muzeul deja existent al altor opere, precum şi o gândire critică marcată deja de universul istoric, social și cultural căruia îi aparţine. Heinrich F. Plett numeşte textele care nu au un impact ca fiind „nonliterare”, deoarece literatura e înţeleasă „ca forţă ce creează şi modifică realitatea”[89].

Concluzii:

Demarcaţiile istorice au reliefat receptări diferite în funcţie de accentul pus pe una sau alta dintre relaţiile dintre autor, operă şi destinatar.

Poziția autorului/ creatorului a fost privilegiată, fiind studiate capacitatea autorului de a observa, știința de a construi o narațiune, de a folosi durata narativă, locul, timpul, scenariul narativ. De asemenea, prin prisma autorului se înțelegea logica textului, strategia, suspansul, deznodământul, funcția personajului colectiv, lumea, conflictul; în felul acesta autorul se obiectizează în *text.*

Dacă în clasicism teoria mimetică evalua relaţia dintre operă și univers, în romantismul german, expresivitatea sublinia relaţia dintre operă şi artist drept criteriu de receptare. Teoria pragmatică vehiculată în ultima perioadă, care analizează opera doar în conexiune cu auditoriul ei, pune lucrurile într-un context nou[90]. Tendinţa actuală, stând sub semnul fragmentării, dincolo de cele trei defalcări enumerate mai sus, atacă însăşi relaţia ca funcţie. Astfel, opera e încet-încet desprinsă din orice relaţie cu universul înconjurător, cu autorul sau cu publicul pentru a se institui singură ca un eveniment de sine stătător – demers care are neajunsurile lui.

[86] *Ibidem,* p. 166.
[87] Ion Vlad, *op. cit.*, p. 24.
[88] „Opera e o origine, nu e un sfârşit, un eveniment, nu un reflex” (Gaëtan Picon, *op. cit*., p. 19).
[89] Heinrich F. Plett, *op.cit.*, p. 22.
[90] Heinrich F. Plett, *op.cit.*, p. 15.

Din perspectivă fenomenologică, Roman Ingarden[91] abordează opera literară astfel: stratul fonetic, semantic, al obiectului reprezentat, al aparenței acestui obiect, alternativa acestui obiect propusă de textul respectiv. El consideră că reacția emoțională a cititorului nu este un criteriu de valoare estetică.

De la metafizica Frumosului, la înlocuirea lui cu Inefabilul, care lasă loc apoi Ambiguităţii ce poate integra realitatea extra-artistică (mişcarea Dada), se parcurge drumul de la Operă la Anti-Operă[92]. „Drumul eliberării *aisthesisului* de canonul tradiţional al Frumosului a fost inaugurat de Edmund Burke (1757) şi Rousseau (1761)"[93], astfel are loc transferul funcţional dintre filosofie şi estetică; arta preia funcţia cosmologică cedată de filosofie. Cele trei relaţii amintite mai sus sunt „estetizate" pe rând, până când opera se desparte de ea însăşi renunţând la dreptul de a relaţiona şi devine Anti-Operă[94].

Pentru o perioadă îndelungată, autorul a fost privit ca cel care ghida lectura cititorului. Orice structură narativă se bazează pe un pact ficțional, pe convenții, pe un set de reguli și un joc narativ. Naratorul și naratarul sunt într-o relație consubstanțială. În acest dialog, ulterior a căpătat importanță cititorul. Roland Barthes anunță moartea autorului și nașterea cititorului.[95] Cititorul trebuie să se distanțeze de tirania autorului, să se apropie de text ca de un palimpsest în care sunt suprapuse mai multe țesături, nu doar experiența individuală a autorului, ci multe straturi culturale pe care cititorul le descoperă. Teoriile curente, reiau discuțiile legate de intenționalitate și statutul autorului, re-evaluând rolul autorului în contextul actual.[96]

„Orice lectură reprezintă, în cele din urmă, recrearea unui eveniment semiotic."[97] Hans Robert Jauss critică şcoala formalistă care „atribuie

---

[91] Roman Ingarten, *Studii de estetică*, Bucureşti, Editura Univers, 1978, pp. 375-384.

[92] Hans Robert Jauss, *op.cit.*, pp. 150-152.

[93] Idem.

[94] Jauss vorbeşte de „hiatusul ce există între universul receptat şi subiectul receptor" (*Ibidem*, p. 159).

[95] Roland Barthes, *Image-Music-Text,* London, Fontana Press, 1977, pp. 142-149.

[96] Sean Burke, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, UK, Edinburgh University Press, 1998.

[97] Ion Vlad, *op.cit.*, p. 13.

cititorului înţelegerea teoretică a filologului", dar şi şcoala marxistă care „confundă experienţa spontană a lectorului cu interesul ştiinţific al materialismului istoric", lipsind cititorul de „calitatea lui de destinatar". El pledează pentru un „raport dialectic", în care relaţia dintre operă şi cititor are „implicaţii atât estetice cât şi istorice"[98].

În ceea ce priveşte istoricitatea literară, acelaşi teoretician o urmăreşte în triplu sens: „*diacronic* – receptarea operei într-un anumit interval de timp, *sincronic* – marcând sistemul contextual al literaturii" şi „succesiunea unor astfel de sisteme", dar şi ca „*relaţie* dintre desfăşurarea imanentă a literaturii şi procesul istoric în general[99]. Lectura devine un eveniment interdisciplinar în încercarea de a ordona spaţiul vast al cuvintelor ce semnifică, prin „raţionalizarea impresiilor şi punerea lor sub semnul verificator al principiilor"[100].

Punctul de plecare e opera în sine[101], un cumul de trăiri, idei şi premise artistice. Dar această operă stratificată întâlneşte în cititor muzeul deja existent al altor opere, precum şi o gândire critică marcată deja de universul istoric, social și cultural căruia îi aparţine. Heinrich F. Plett numeşte textele care nu au un impact ca fiind „nonliterare", deoarece literatura e înţeleasă „ca forţă ce creează şi modifică realitatea"[102].

Recomandări bibliografice:

BARTHES Roland, *Image-Music-Text,* London, Fontana Press, 1977, pp. 142-149.

BOUSOÑO Carlos, *Teoria expresiei poetic*e, București, Editura Univers, 1975.

BURKE Sean, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, UK, Edinburgh University Press, 1998.

FOUCAULT Michael, *The Acheology of Knowledge*, London, Tavistock Publications, 1974.

JAUSS Hans Robert, „Istoria literară ca o provocare pentru ştiinţa literară", în *Caiete critice*, nr. 10, 1980, pp. 155-157.

JAUSS Hans Robert, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Bucureşti, Editura 1983.

LOTMAN I.M., *Lecţii de poetică structurală*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.

[98] Hans Robert Jauss, „Istoria literară ca o provocare pentru ştiinţa literară", în *Caiete critice*, nr. 10, 1980, pp. 155-157.

[99] *Ibidem,* p. 166.

[100] Ion Vlad, *op. cit*., p. 24.

[101] „Opera e o origine, nu e un sfârşit, un eveniment, nu un reflex." (Gaëtan Picon, *op. cit*., p. 19).

[102] Heinrich F. Plett, *op.cit.,* p. 22.

MAVRODIN Irina, *Poetică şi poietică*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.

PICON Gaëtan, *Funcţia lecturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1981.

PLETT Heinrich F., *Ştiinţa textului şi analiza de text*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.

Exercițiu: Joc de rol (cursanții împărțiți pe 3 grupe)

Încercând să vă identificați cu unul din aceste roluri, descrieți aspectele importante ale acestei perspective; fiecare grupă prezintă argumente legate de importanța rolului asumat dar și relația cu celelalte.

2.3.2. Transtextualitatea: intertextualitatea, paratextualitatea, hypotextualitatea, arhitextualitatea

Teme de discuție:

Cum relaționează textele între ele? Care e rolul autorului? Dar al cititorului? Există texte *originale*?

Teoriile legate de intertextualitate se nasc în contextul teoretic al anilor `60, un context interdisciplinar: structuralism, semiotică, lingvistică, poetică, critică literară, estetică etc. Clișeele, miturile și arhetipurile sunt metamorfozate și reeditate de-a lungul istoriei în alte și alte texte, într-o tapiserie din ce în ce mai complexă. Discuțiile legate de originalitate și tradiție sunt reluate în această nouă strategie a intertextualității. De asemenea, se formulează noi distincții legate de *operă* ca produs finit și *text* ca proces și parcurs al limbajului. Textul nu se referă doar la textul literar, ci și la cel muzical, pictural etc.

Julia Kristeva întroduce termenul de intertextualitate în articolele *Le mot, le dialogue et le roman* (1966) sau *Problemele structurării textului* (1980), încercând să explice teoriile lui Mihail Bahtin (opoziția monologism - dialogism). Autoarea arată că textul (numit discurs sau limbaj la Bahtin) intră în dialog cu alte texte, nu mai e o operă de sine stătătoare, ci un ansamblu de citate. El devine „o permutare de texte, o inter-textualitate: în spaţiul unui text mai multe enunţuri luate din alte texte se încrucişează şi se neutralizează”.[103] Este echivalentul a ceea ce Bahtin numea hibridizare.[104]

[103] Julia Kristeva, *Problemele structurării textului*, 1980, în „Pentru o teorie a textului. Antologie *Tel-Quel* 1960-1971”, București, Editura Univers, anul, p. 252.

[104] Mihail Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, București, Editura Univers, 1982, p. 221.

Bahtin considera parodia drept „una din cele mai vechi şi mai răspândite forme de reprezentare a discursului direct al celorlalţi".[105]

Roland Barthes vede în text o „suprafaţa fenomenală a operei literare; întreţeserea cuvintelor încadrate în operă şi înlănţuite în aşa fel încât să impună un sens stabil şi pe cât posibil unic".[106]

Gérard Genette vorbește în *Palimpsestes. La littérature au second degree*[107] de transtextualitate, adică felul în care un text relaționează cu alte texte. El descrie cinci tipuri de transtextualitate: *intertextualitatea, paratextualitatea, metatextualitatea, arhitextualitatea, hipertextualitatea.*

Intertextualitatea e definită plecând de la definiția dată de Kristeva, marcând distincțiile legate de citare, aluzie, plagiat.

Paratextualitatea se referă la accesoriile textului: titlul, notele de subsol, prefața, postfața, ilustrațiile etc.

Metatextualitatea, sau „relația de comentariu"[108] reprezintă relația între textul propriu-zis și alte texte care fac referire la el (textele critice cu precădere).

Arhitextualitatea se referă la relația textului cu genul din care face parte (sau căruia îi este atribuit), relația cu celelalte texte aparținând genului. Această definire a textului în cadrul genului are o mare însemnătate pentru receptor, răsfrângându-se asupra orizontului său de așteptare și a felului în care se raportează la text.

Hipertextualitatea, uneori folosită ca sinonim pentru intertextualitate presupune un *hipertext* (text secund) și un *hipotext* (text original). Aici s-ar încadra parodia, travestiul, pastișa.

Marshall McLuhan[109] consideră că există o relație între clișeu și arhetip. Northrop Frye, în *Anatomia criticii*, definește arhetipul literar ca pe „un

---

[105] *Ibidem*, p. 504.

[106] Roland Barthes, *Texte (Théorie du*), Enciclopedia Universalis, EU, vol. 15, 1968a, pp. 1013-1017, trad. de Adriana Babeţi în *Secolul XX*, nr. 8-9-10/ 1981, pp. 174-183.

[107] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, USA, Univeristy of Nebraska Press, 1997.

[108] *Ibidem*, p. 10.

[109] Marshall McLuhan, *De la clişeu la arhetip*, 1970, în *Mass-media sau mediul invizibil* - antologie, Bucureşti, Editura Nemira, 1997.

simbol, de obicei o imagine, care se repetă suficient de des în literatură încât să fie recognoscibil ca element al experienţei literare, în general."[110]

Concluzii:

Clișeele, miturile și arhetipurile sunt metamorfozate și reeditate de-a lungul istoriei în alte și alte texte, într-o tapiserie din ce în ce mai complexă. Se problematizează tot mai mult originalitatea unei opere de artă. Teoriile legate de intertextualitate se nasc în contextul interdisciplinar al anilor `60, în care apar studii de structuralism, semiotică, lingvistică, poetică, critică literară, estetică etc. Discuțiile legate de originalitate și tradiție sunt reluate în această nouă strategie a intertextualității. De asemenea, se formulează noi distincții legate de *operă* ca produs finit și *text* ca proces și parcurs al limbajului. Textul nu se referă doar la textul literar, ci și la cel muzical, pictural etc.

Julia Kristeva întroduce termenul de intertextualitate în articolele *Le mot, le dialogue et le roman* (1966) sau *Problemele structurării textului* (1980), încercând să explice teoriile lui Mihail Bahtin (opoziția monologism - dialogism). Autoarea arată că textul (numit discurs sau limbaj la Bahtin) intră în dialog cu alte texte, nu mai e o opera de sine stătătoare, ci un ansamblu de citate. El devine „o permutare de texte, o inter-textualitate: în spaţiul unui text mai multe enunţuri luate din alte texte se încrucişează şi se neutralizează".[111] Este echivalentul a ceea ce Bahtin numea hibridizare.[112]

Bahtin considera parodia drept „una din cele mai vechi şi mai răspândite forme de reprezentare a discursului direct al celorlalţi".[113] Gérard Genette vorbește în *Palimpsestes. La littérature au second degree*[114] de transtextualitate, adică felul în care un text relaționează cu alte texte. El descrie cinci tipuri de transtextualitate: *intertextualitatea, paratextualitatea, metatextualitatea, arhitextualitatea, hipertextualitatea.*

---

[110] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, USA, Princeton University Press, 1957, p. 365 apud McLuhan, Marshall: *De la clişeu la arhetip*, în antologia McLuhan *Mass-media şi mediul invizibil*, Bucureşti, Editura Nemira, 1997, pp. 314 şi 315.

[111] Julia Kristeva, *Problemele structurării textului*, 1980, în *Pentru o teorie a textului. Antologie Tel-Quel 1960-1971*, București, Editura Univers, anul, p. 252.

[112] Mihail Bahtin, *Probleme de literatură şi estetică*, București, Editura Univers, 1982, p. 221.

[113] *Ibidem*, p. 504.

[114] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, USA, Univeristy of Nebraska Press, 1997.

Marshall McLuhan[115] consideră că există o relație între clișeu și arhetip. Northrop Frye în *Anatomia criticii* definește arhetipul literar ca pe „un simbol, de obicei o imagine, care se repetă suficient de des în literatură încât să fie recognoscibil ca element al experienţei literare, în general".[116]

Recomandări bibliografice:

BAHTIN Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, București, Editura Univers, 1982.

BARTHES Roland, *Texte (Théorie du*), *Enciclopedia Universalis*, EU, vol. 15, 1968a, pp. 1013-1017, trad. de Adriana Babeți în *Secolul XX*, nr. 8-9-10/ 1981, pp. 174-183.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, USA, University of Nebraska Press, 1997.

HUTCHEON Linda: *A Theory of Parody*, London and New York, Methuen, 1985.

KRISTEVA Julia, *Problemele structurării textului*, în „Pentru o teorie a textului. Antologie *Tel-Quel* 1960-1971", București, Editura Univers, 1980.

MCLUHAN Marshall, *De la clişeu la arhetip*, 1970, în *Mass-media sau mediul invizibil*-antologie, Bucureşti, Editura Nemira, 1997.

Exerciții:

Ilustrați fiecare din conceptele introduse mai sus (folosiți exemple din cărți, filme, opere de artă, publicitate).

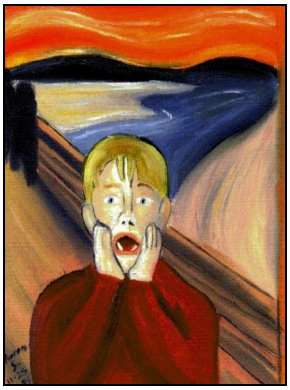
Exemplu:

Edvard Munch's 'The Scream'

[115] Marshall McLuhan, *De la clişeu la arhetip*, 1970, în *Mass-media sau mediul invizibil*-antologie, Bucureşti, Editura Nemira, 1997.

[116] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, USA, Princeton University Press, 1957, p. 365 apud McLuhan, Marshall: *De la clişeu la arhetip*, în antologia McLuhan *Mass-media şi mediul invizibil*, Bucureşti, Editura Nemira, 1997, pp. 314 şi 315.

Screaming Macaulay Culkin



Screaming Icecream

3. Bibliografie

Articole

ANDREASEN Nancy C., „A Journey into Chaos: Creativity and the Unconscious", *Seminar on Mind, Brain, and Counsciousness*, material publicat de Mena Sana Research Foundation, Mumbai, India, 2010, accesibil online la: http://www.vpmthane.org/Publications(sample)/MindBrainAndConsciousness/MBC.pdf.

BARTHES Roland, *Texte (Théorie du*), Enciclopedia Universalis, EU, vol. 15, 1968a, pp. 1013-1017, trad. de Adriana Babeți în *Secolul XX*, nr. 8-9-10/ 1981, pp. 174-183.

COȘERIU Eugen, „Creația metaforică în limbaj", *Dacoromania*, seria noua IV, 2000-2001, Cluj-Napoca, pp. 15-37, accesibil online la http://www.scribd.com/doc/100686919/Eugeniu-Co%C5%9Feriu-Omul-Si-Limbajul-Sau.

JAUSS Hans Robert, „Istoria literară ca o provocare pentru ştiinţa literară", în *Caiete critice*, nr. 10, 1980, pp. 155-157.

STERNBERG Robert J., „The Assessment of Creativity: An Investment-Based Approach", în *Creativity Research Journal*, 24(1), 2012.

Cărți

ADAM Jean-Michel, Bonhomme Marc, *Argumentarea publicitară: retorica elogiului şi a persuasiunii*, București, Institutul European, 2005.

ARISTOTEL *Retorica*, București, IRI, 2004.

AUGUSTIN *De Magistro*, Iași, Institutul European, 1995.

BAHTIN Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*, București, Editura Univers, 1982.

BARTHES Roland, *Gradul zero al scriiturii. Ce este scriitura,* în *Poetică și stilistică*, București, Univers, 1972.

BARTHES Roland, *Image-Music-Text,* London, Fontana Press, 1977.

BLAGA Lucian, *Orizont şi stil*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995.

BONDANELLA Peter, *Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, Popular Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

BOORSTIN D. J., *The Creators: A History of Heroes of the Imagination*, NewYork, Random House, 1992.

BOUSOÑO Carlos, *Teoria expresiei poetic*e, București, Univers, 1975.

BROOKES R. Derek (ed.), *Thomas Reid, An Inquiry into the Human Mind*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.

BURKE Sean, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, UK, Edinburgh University Press, 1998.

CALINESCU George, *Principii de estetică*, Bucureşti, E.P.L., 1968.

CORNIȚĂ Georgeta, *Manual de stilistică*, Baia Mare, Editura Umbria, 1995, accesibil online la: http://www.scribd.com/doc/170227877/Manual-de-stilistica.

COȘERIU Eugen, *Omul și limbajul său*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 1999, accesibil online la: http://www.scribd.com/doc/100686919/Eugeniu-Co%C5%9Feriu-Omul-Si-Limbajul-Sau.

COŞERIU Eugen, *Introducere în lingvistică*, Ediţia a II-a, Cluj, Editura Echinocţiu, 1999.

CRĂCIUN Gheorghe, *Introducere în teoria literaturii*, Chișinău, Editura Cartier, 2003.

DONNELY Dianne, *Establishing Creative Writing Studies As an Academic Discipline*, USA, University of South Florida, 2009.

DRIMBA O., *Filosofia lui Blaga*, București, Excelsior Multi-Press, 1995.

ECO Umberto, *Tratat de semiotică generală*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1982.

FLORIDA Richard, *The Rise of the Creative Class*, New York, Basic Books, 2002.

FOUCAULT Michael, *The Acheology of Knowledge*, London, Tavistock Publications, 1974.

FRYE Northrop, *Anatomy of Criticism*, USA, Princeton University Press, 1957.

GARDNER Howard, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, NewYork, Basic Books, 2011.

GENETTE Gérard, *Introducere în arhitext*, București, Editura Univers, din 1994.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, USA, University of Nebraska Press, 1997.

HEIDEGGER Martin, *Scrisoare despre umanism*, în *Repere pe drumul gândirii*, București, Editura Politică, 1988.

Handbook on Creativity, Robert J. STERNBERG (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

HARTMANN Nicolai, *Estetica*, București, Editura Univers, 1974.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică,* vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1966.

HOLLAND Norman Norwood, *Literature and the Brain*, Florida, PsyArt Foundation, 2009.

Humboldt. On Language, On the Diversity of Human Language Construction and its Influence on the Mental Development of the Human Species, Michael LOSONSKY (ed.), Cambridge, CUP, 1999.

HUTCHEON Linda, *A Theory of Parody*, London and New York, Methuen, 1985.

INGARDEN Roman, *Studii de estetică*, Editura Univers, Bucureşti 1978.

JAKOBSON Roman, *Éssais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

JAUSS Hans Robert, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.

KRISTEVA Julia, *Problemele structurării textului*, în *Pentru o teorie a textului. Antologie Tel-Quel 1960-1971*, București, Editura Univers, 1980.

LAKOFF George and Johnson Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago, Chicago University Press, 1980.

LOCKE John, *Eseu asupra intelectului uman*, București, Editura Științifică, 1961.

LOTMAN I.M., *Lecţii de poetică structurală*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.

MAVRODIN Irina, *Poetică şi poietică*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.

MAY Steve, *Doing Creative Writing*, USA, Routledge, 2007.

MCLUHAN Marshall, *De la clişeu la arhetip*, 1970, în *Mass-media sau mediul invizibil*, antologie, Bucureşti, Editura Nemira, 1997.

MUTHU Mircea, *Călcâiul lui Delacroix*, București, Editura Libra, 1996.

OSBORN A., *Applied Imagination*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953.

PEIRCE Charles, *Semnificaţie şi acţiune*, antologie de Delia Marga, București, Editura Humanitas, 1990.

Piaget Rediscovered. Readings on the Development of Children, RIPPLE R.E. & ROCKCASTLE V.N. (eds.), New York, W.H. Freeman Company, 1997, accesibil online la: - http://www.psy.cmu.edu/~siegler/35piaget64.pdf.

PICON Gaëtan, *Funcţia lecturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1981.

PLETT Heinrich F., *Ştiinţa textului şi analiza de text*, Bucureşti, Editura Univers, 1983.

PUȘCARIU Sextil, *Limba română*, Vol. I, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II", 1940.

REID Thomas (ed.), *An Inquiry into the Human Mind*, Derek R Brookes, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.

RICHTER Sandra, *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770-1960*, Germany, Walter de Gruiter, 2010, accesibil online la: http://books.google.ro/books?id=y1hho-XkN8UC&pg=PA199&dq=Walzel,+Form+and&hl=en&sa=X&ei=zLgEU_m9McOn4AT30ICgDQ&redir_esc=y#v=onepage&q=Walzel%2C%20Form%20and&f=false.

ROCO, Mihaela, *Creativitate și inteligență emoțională*, Iași, Editura Polirom, 2004.

RUNCO Mark A., *Creativity: Theories and Themes: Research, Development and Practice*, USA, Elsevier, 2014.

SAUSSURE Ferdinand de, *Curs de lingvistică generală*, Iaşi, Editura Polirom, 1998.

SAWYER Keith, *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*, Oxford New York, University Press, 2012.

SCHAPIRO Meyer, *Words and Pictures. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a text*, Paris, La Haye, 1973.

SCHELL Jesse, *The Art of Game Design*, USA, CRC Press, 2008.

The Cambridge Handbook of Creativity, KAUFMAN James C. și STERNBERG Robert J. (eds.), Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

The Oxford Handbook of Thinking and Reasoning, HOLYOAK Keith J. și MORRISON Robert G. (eds.), Oxford/ New York, Oxford University Press, 2012.

TODOROV Tzetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, New York, Cornell University Press, 1975.

TODOROV Tzvetan, *Genres in Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

TRUBY John, *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*, UK, Macmillan, 2008.

VIANU Tudor, *Estetica*, Bucureşti, E.P.L., 1968.

VICO Giambatistta, *Știința nouă*, București, Editura Univers, 1972.

VOSSLER Karl, *Limbile nationale ca stiluri*, în vol**.** *Poetică și stilistică*, București, Editura Univers, 1972.

WELLEK Rene și WAREN Austin, *Teoria literaturii,* New York, Hartcourt, Brace and Company, 1949, accesibil online la: http://archive.org/stream/theoryof literatu00inwell/theoryofliteratu00inwell_djvu.txt.

WISEMAN Boris și GROVES Judy, *Introducing Lévi-Strauss and Structural Anthropology*, Cambridge, Icon, 2003.

WOLF Mark J.P., *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, New York, Routledge, 2012.

ZARIFOPOL Paul, *Din registrul ideilor gingaşe*, București, Editura ALL, 2010.

Alte surse

BURSTEIN Julie, *4 lessons in creativity*, TED, accesibil online la: http://www.ted.com/talks/julie_burstein_4_lessons_in_creativity.html.

CHOMSKY Noam, „The 'Chomskyan Era' " (fragment din *The Architecture of Language), accesibil online la*: http://www.chomsky.info/books/architecture01.htm.

Encyclopaedia Britannica, accesibilă online la: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/593468/thought/275935/Concept-attainment.

LEE Jinsop, *Design for All 5 Senses*, TED, http://www.ted.com/talks/jinsop_lee_design_for_all_5_senses.html.

MBUVA James, „Implementation of the Multiple Intelligences Theory in the 21st Century Teaching and Learning Environments: A New Tool for Effective Teaching and Learning in All Levels", Educational Resources Information Center, 2003, accesibil online la: http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED476162.pdf.

PALMER Parker J., *Interview*, *The Sun*, issue 443, noiembrie 2012, „If Only We would Listen, Parker J. Palmer On What We Could Learn About Politics, Faith, And Each Other", interviu de Alicia von Stamwitz.

ROGERS J. Keith, *Resources in Teaching Introduction to Multiple Intelligence Theory*, accesibil online la: http//www.newcityschool.org/naturalist.html.

II. Scrierea creativă ca Artă

4. Arta. Literatura. Scrierea creativă

Prezentare creativă:

Scrieți într-un paragraf care este mâncarea voastră favorită. Explicați de ce vă reprezintă, ce amintiri vă trezește etc.

Teme de discuție:

Ce este arta: o formă de comunicare/ o formă estetică/ un element decorativ? În ce fel se poate spune despre literatură că e o formă de exprimare artistică? Este arta un proces creativ sau/ și un produs creativ cu potențial comercial?

„Arta" este o exprimare sau o punere în practică a unor aptitudini de îndemânare și imaginație, tipic într-o formă vizuală precum sculptura sau pictura, producerea unor lucrări cu scopul primar de a fi apreciate pentru frumusețea lor, sau pentru puterea emotivă pe care o au.[1]

Literatura este forma de artă a limbii, care folosește cuvinte ca instrumente. Literatura este un joc de îndemânare și imaginație, o formă de comunicare și o formă de artă. Din latinescul „litterae", *literatura* este *arta cuvântului scris*[2]. Ca oricare formă de artă și ca orice formă de comunicare, aceasta are nevoie de un emițător, de un receptor și de un mesaj, cu scopul de a produce și de a transmite o emoție, de a impresiona.

Arta include totalitatea lucrărilor produse prin talentul și imaginația omului, dar se referă și la activitatea creativă din care rezultă producerea de lucrări. La aceleași două aspecte se referă și *Dicționarul explicativ al Limbii*

[1] „Arta", *Oxford Dictionaries*, 2014, accesat la: http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/art?q=art, în 10 iulie 2014.

[2] „Litterae" *Latin Word List*, 2007-20014, accesat la: http://www.latinwordlist.com/latin-words/litterae-17606838.htm, în10 iulie 2014.

Române: (arta este o) *activitate a omului care are drept scop producerea unor valori estetice și care folosește mijloace de exprimare cu caracter specific; totalitatea operelor (dintr-o epocă, dintr-o țară etc.) care aparțin acestei activități.*[3]

Când ne referim la scrierea creativă, termenul este cel mai adesea folosit ca făcând referire la acțiunea de a scrie, la verb, la activitate. Totuși, scrierea creativă are un obiect, nu e doar un proces. Chiar dacă aceste texte poartă și denumirile consacrate (poezie, roman, scenariu etc.), ele se grupează în categoria scrierilor creative.

Graeme Harper subliniază în cartea ei, *On Creative Writing*[4], faptul că această diferențiere nu este doar la nivel de limbaj, ci și la nivel de atitudine. Această separare s-a extins masiv în partea a doua a secolului XX, odată cu concentrarea pe obiect, pe produsul final, pe artefactul rezultat în urma procesului creativ.

Arta este așadar procesul creației, dar arta este și în produsul rezultat. Scrierea creativă integrează atât partea de practică creativă, cât și pe cea de înțelegere cognitivă, de analiză critică.

Scrierea creativă este percepută în mod „popular" ca fiind scrierea care vine din imaginație, scrierea care „nu ține de adevăr". Pentru cititorul neavizat, scrierea creativă este arta de a inventa, de a născoci, de a concepe în cel mai creativ și mai convingător mod posibil, este spunerea de neadevăruri cu scopul de a revela adevăruri despre lume și despre locul nostru în lume. Cu toate acestea, există forme ale scrierii creative bazate pe o foarte minuțioasă documentare, precum jurnalismul narativ.

În anii '70, termenul de „non-ficțiune creativă" a început să fie utilizat în relația cu scrierea factuală, care depășește limitările stilistice și care se apropie mai degrabă de ceea ce asociem cu textul jurnalistic, academic sau tehnic (astrofizică, manuale de utilizare etc.). Dar acestea nu pot fi considerate texte de Non-Ficțiune Creativă. Cuvântul „creativ" asociat „non-ficțiunii" este legat mai mult de felul în care subiectul este tratat, decât cu subiectul în sine. Implicarea personală a naratorului în subiectul său ne scoate din sfera obiectivismului necesar scrierilor de ordin tehnic.[5]

---

[3] „Arta", *Dex online*, accesat la: http://dexonline.ro/definitie/arta, în 2 iulie 2014.

[4] Graeme Harper, *On Creative Writing*, Bristol/ Tonawada, Multilingual Matters, 2010.

[5] Anonim, *What is Creative Writing?* accesat la: http://www.literaturewales.org/creative-writing/i/134602/, în 10 iulie 2014.

Concluzii:

Arta este definită atât ca proces creativ, cât și ca produs creativ.

„Scrierea creativă" este *procesul*, este actul de a scrie folosind capacitatea creatoare. „Scriere creativă" este și textul, *produsul final*, cunoscut și sub o denumire specifică (poezie, narațiune etc.). Din text trebuie să reiasă, să se subînțeleagă atitudinea autorului față de subiect. Nu toate textele de scriere creativă sunt ficționale, unele genuri sunt bazate pe o minuțioasă documentare. Diferența dintre acestea și textul științific este una stilistică.

Recomandări bibliografice:

HARPER Graeme, *On Creative Writing*, Bristol/ Tonawada, Multilingual Matters, 2010.

What is Creative Writing?,accesat la: http://www.literaturewales.org/creative-writing/i/134602/, în 10 iulie 2014.

MORLAY David, *The Cambridge Introduction to Creative Writing*, Cambridge University Press, May 10, 2007.

BROPHY Kevin, *Explorations in Creative Writing*, Melbourne Univ. Publishing, 2003.

EARNSHAW Stephen, *The Handbook of Creative Writing*, Edinburgh University Press, 2007.

MAY Stephen, *Get Started In Creative Writing: Teach Yourself*, Hachette UK, 2010.

HARPER, Graeme, *Creative Writing Guidebook*, Bloomsbury Academic, 2008.

Exercițiu: Principiile grupării

Una dintre caracteristicile minții umane este nevoia permanentă de „a da formă, sens" chiar și atunci când i se oferă o informație incompletă. Ghicitorile, puzzle-urile și multe alte jocuri se bazează pe această nevoie intrinsecă umană de a asambla bucăți de informație și fragmente astfel încât ele să aibă un mesaj unitar pe care creierul să îl poată ulterior procesa. Principiile grupării (sau *Gestalt laws of grouping*) pot fi aplicate și în literatură și în scrierea creativă. În fața unui blocaj creativ, acest exercițiu poate deveni un stimulent potrivit.

Din lista următoare, alegeți cincisprezece cuvinte și compuneți un text de o pagină pornind de la selecția voastră.

Cuvinte: permanent, mârâit, cană, masochism, pitoresc, sfoară, pâine, ceas, amor, castane, a mușca, flaut, brad, sânge, telefon, inel, carmangerie, mit, număr, eclectic, condoleanțe, creion, spirt, comunist, rock, frăguță, gaz, antidepresiv, filosofie, emancipare, roz, boală, fân, răsuflare, curvă, cochilie, patimă, berărie, chin, lampă, animație, fond, bibliotecă, mândrie, privire, frumos, interludiu, cablu, folclor, condens, pită, frunzuliță, credul, fabrică, pară, nebunie, trupă, iubită, cașcaval, ambiție, măgar, scoică, cinema, hoț, parfum, lene, umbrelă, putred, șofran, gemeni, cămară, codru, pahar de vin, inocent, moale, lied, destin, lectură, mândrie, cremă, haihui, minut, fragil, călcâi, înserat, pom, minunat, lună, nevoie, rute, festin, greșeală, kilogram, popular, ac, cinci, sezonier, grețos, focă, coada calului, formă, piele de găină, stație, perspectivă, gând, profit, cadavru.

4.1. Criteriile artei

„As societies become more complex, their art becomes more rarefied."[6]

Teme de discuție:

Care sunt, în opinia voastră, cele mai importante criterii după care un obiect poate fi numit „artistic"? Ce părere aveți despre „readymade"?[7] Care este definiția unui artist? Toți oamenii sunt artiști? Care este scopul unui obiect artistic – emoțional, decorativ, comunicativ etc.? Pentru cine e produsă arta (pentru artist? Pentru public? Pentru generațiile viitoare? etc.)? Este sinceritatea unui concept artistic suficientă pentru a permite o comunicare clară a unui mesaj? Arta trebuie să fie accesibilă (ca mesaj și ca formă) pentru toată lumea? Puterea comercială a unei lucrări de artă îi poate scădea valoarea artistică?

---

[6] Esther Pasztory, *Thinking with Things: Toward a New Vision of Art*, Austin,University of Texas Press, 2005.

[7] „Readymade" sau „Found object" se referă la arta creată din obiecte cu utilizare non-artistică. Artistul Marcel Duchamp este considerat părintele „readymade-ului" după ce a expus în anul 1917 la Societatea Artiștilor Independenți lucrarea „Fântâna" – un pisoar de porțelan alb, semnat cu pseudonimul „R.Mutt".

În tratatul său „Ce e arta?”[8] (1896), Lev Tolstoi abordează problema naturii și a scopului artei, referindu-se la aceasta ca o *expresie a valorilor morale*. Pentru el, arta nu e definită prin capacitatea acesteia de exprimare formală sau estetică, ci prin *abilitatea acesteia de a comunica un concept moral*. Pentru autor, valorile estetice sunt definite prin valori morale.

Cu alte cuvinte, arta nu poate fi definită ca activitate care produce frumusețe sau valoare estetică, aceste criterii neputând fi analizate în mod obiectiv. Pentru Tolstoi, scopul artei nu e să producă placere, frumusețe, divertisment, ci dimpotrivă, arta este o formă de comunicare a unei experiențe, a unei condiții umane, ale unei trăiri sau a unor sentimente, spre un public care să le împărtășească.

Un alt criteriu important în vederea definirii artei conform lui Tolstoi este accesibilitatea acesteia: arta ar trebui să existe în mod egal pentru toate păturile sociale. Mai mult decât atât, arta ar trebui să fie inteligibilă și comprehensibilă. Cu cât arta se adresează unui public mai restrâns și mai obscur, cu atât devine mai confuză. Arta valoroasă poate comunica în mod egal oricărui public, pentru că aceasta transmite valori și sensuri universale. Tolstoi consideră că arta are valoare doar în măsura în care poate fi considerată ca fiind valoroasă de marea majoritate a privitorilor.

„Arta bună” are o formă și un conținut unitar cu ideea și sentimentul pe care vrea să îl transmită și pe care îl reprezintă. Dimpotrivă, „arta rea” duce lipsă de unitate și e neconformă mesajului pe care încearcă să îl transmită. Aceasta e superficială, repetitivă, brută, melodramatică, pretențioasă sau banală. Dar cel mai important criteriu al artei e sinceritatea. Orice formă de artă originală trebuie să exprime gânduri sau sentimente originale. Iar cel mai înalt sentiment pe care arta îl poate exprima este legat de percepția religioasă.

Pentru Tolstoi, acesta e criteriul final și cel mai important al artei: *reflectarea ideologiei creștinismului*, independentă de interpretarea personală și subiectivă a privitorului. Valorile creștine precum sacrificiul, iubirea, iertarea, egalitatea între oameni, adevărul, respectul și mai ales credința în Dumnezeu sunt concepte care dau sens, putere, semnificație oricărei lucrări de artă.

[8] Lev Tolstoy, *What is art*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1996.

Chiar dacă argumentele lui Tolstoi definesc arta universală, concluzia lui este limitată de perspectiva lui personală asupra moralității și a creștinismului. Arta pe care el o definește în final este una exclusivă și exclusivistă pentru că elimină orice artă care nu e religioasă. Spre exemplu, el se referă la muzica lui Bach și a lui Mozart, la comediile lui Molière, ca exemple de arta de înaltă valoare, în timp ce poezia lui Baudelaire sau textele lui Ibsen sunt exemple de „artă proastă". Teza lui Tolstoi ne obligă să reconsiderăm egalitatea dintre valorilor estetice și morale în societate și în artă. Credința lui profundă în prezența sacrului ca valoare absolută în definirea artei limitează viziunea acestuia, dar teza lui cu privire la criteriile artei este una de referință în istoria artei.

La polul opus e arta modernă care a dărâmat bariera dintre obiect și eveniment. În istoria artei moderne intră atât artefacte (sticle de Coca-Cola, steaguri, conserve, etichete), cât și lucrări orientate evident împotriva transcendentului estetic (Mona Lisa cu mustață de Duchamp).[9]

Shea Hembrey (n. 1974, artist și curator) a intrat în atenția lumii în 2011 cu expoziția SEEK, o bienală de artă în care a expus lucrările a 100 de artiști – toate create de el însuși. Fiecare lucrare aparține unui autor obscur, recent descoperit. Materialele lucrărilor sunt foarte diverse, de la instalații de mari dimensiuni până la fotografii, autoportrete, picturi abstracte etc. Piesele sunt create din materiale variate: pasteluri, lut, acrilice, biscuiți, fluturi, plumb, textile.

Bienala s-a finalizat cu un album de artă care include cele 400 de lucrări ale celor 100 de artiști. În introducere, doi curatori (Calinda Salazar și Fletcher Ramsey) scriu despre experimentul SEEK și despre artiștii neexpuși, ascunși, nedescoperiți. În finalul albumului, o notă mică informează cititorul că cei 100 de artiști precum și cei doi curatori nu există în realitate, ci singura realitate e încercarea lui Shea Hembrey de a își răspunde întrebărilor despre valoarea artei și despre ce îi dă acesteia sens. Albumul în sine este o piesă de artă contemporană prin conceptualitatea acestuia ca obiect-idee.

Fiecare artist pe care Hembrey l-a imaginat abordează într-o manieră sau alta problema artei. Printre preocupările artiștilor sunt și mimetism vs.

[9] Harold Rosenberg, *The De-Definition of Art,* Chicago, University of Chicago Press, 1972, p. 234.

realism, tradiții culturale și în artă, antropologie, ce face arta când nu o privim, vindecarea prin artă și culoare, educația artistică, mimetism și camuflaj etc.

Tot în 2011, artistul a susținut conferința „Cum am devenit 100 de artiști"[10] în cadrul evenimentului bianual TED X. În discursul său, Hembrey face referire la două criterii ale artei, pe care el le consideră esențiale.

- Testul Mimway: implică o explicație de cinci minute dată bunicii prin care să detaliezi conceptul lucrării. Dacă acest lucru e imposibil, atunci lucrarea e fie prea neînsemnată (fără un sens profund), fie nerafinată.
- The Three H's: Head, Heart, Hand[11]:
  - Head: lucrarea ar trebui să reflecte idei și concepte interesante;
  - Heart: ar trebui să aibă „pasiune, inimă și suflet";
  - Hand: ar trebui să fie realizată într-un mod excepțional.

Chiar dacă autorul a fost criticat pentru simplitatea și superficialitatea argumentelor sale[12], Hembrey este un reprezentant al artei moderne și al esteticii contemporane. Manifestul său nu e unul academic, dar este unul valid în contextul artei postmoderne.

Concluzii:

Scrierea creativă e „artă" în conformitate cu criteriilor lui Tolstoi, pentru că:

- *Este o forma de comunicare a unei experiențe:* scrierea creativă se bazează pe experiențele personale ale autorilor și pe capacitatea acestora de a le transmite prin cuvinte cititorilor;
- *Este accesibilă, comprehensivă, se adresează unui public larg:* scrierea creativă nu este exclusivistă, nu este academică, nu necesită o specializare;
- *„Arta bună" are o formă și un conținut unitar cu idea și sentimentul pe care vrea să îl transmită și pe care îl reprezintă:* scrierea creativă este

[10] Shea Hembrey, *How I Became 100 artists*, TED2011, martie 2011.
[11] Regula celor trei H: Cap, Inimă, Mână.
[12] Jay Burton, *A New Set of Criteria for Contemporary Art?*, accesat la: http://unnaturallight.com/2012/01/23/a-new-set-of-criteria-for-contemporary-art/.

recunoscută pentru libertatea de formă. Spre exemplu, un text poate fi construit doar dintr-o listă de cuvinte, dacă acestea transmit împreună un mesaj unitar, un sentiment, o stare pe care autorul vrea să o comunice cititorului;

- *Este sinceră* – pentru a fi creativă, scrierea necesită un subiectivism care lipsește textelor tehnice și științifice. Scrierea creativă obligă scriitorul să fie sincer, adevărat, deschis, liber.
- *Comunică un concept moral* – scrierea creativă poate comunica un concept moral, dar nu este definită de prezența acestuia în text.

Scrierea creativă este „artă", conform criteriilor lui Hembrey, datorită:

- *Testului Mimway:* poți explica bunicii, în cinci minute, ce e scrierea creativă. Datorită dezvoltării sale și în mediile neacademice, și datorită accesibilității acesteia, scrierea creativă este un concept ușor de înțeles pentru orice persoană. Conceptul implică doar două noțiuni elementare: *text și originalitate.*
- Regulii celor trei H: Cap, Inimă, Mână
  - ✓ Cap: scrierea creativă transmite idei, este o activitate a minții, a intelectului;
  - ✓ Inimă: scrierea creativă transmite sentimente, stări, este un proces afectiv;
  - ✓ Mână: scrierea creativă este o îndeletnicire, o deprindere care necesită practică.

Recomandări bibliografice:

CARROLL Noël, *Theories of Art Today*, Madison, University of Wisconsin Press, 2000.

DANTO Arthur C., *What Art Is*, New Haven, Yale University Press, 2013.

FREELAND Cynthia, *Art Theory: A Very Short Introduction*, Bungay, Oxford University Press, Feb 13, 2003.

SESONSKE Alexander, *What is art?: Aesthetic theory from Plato to Tolstoy*, Oxford, Oxford University Press, 1965.

DIFFEY T.J., *Tolstoy's „What is Art?"*, London/ Sydney, Croom Helm,1985.

DUTTON Denis, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, & Human Evolution*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Video:

HEMBREY Shea, *How I Became 100 artists*, TED2011, martie 2011, accesat la: https://www.ted.com/talks/shea_hembrey_how_i_became_100_artists, în august 2014.

Exercițiu: Substantiv + verb

Pe o coală de hârtie, desenează două coloane. În prima coloană fă o listă de zece substantive, primele care îți trec prin minte. În cea de a doua coloană, scrie o listă de zece verbe. Fă perechi de substantive cu verbe, în mod aleatoriu. Scrie câte o frază cu fiecare dintre aceste perechi. Apoi scrie o poveste care să includă și aceste zece fraze.

5. Produsul creativ

5.1. Supremația textului în defavoarea autorului

Teme de discuție:

În ce fel cunoașterea informațiilor privind autorul poate influența cititorul în interpretarea textului? În ce măsură acest lucru oferă cititorului un set de preconcepții, înainte de abordarea textului? Care e relația dintre text și opera unui autor: putem interpreta întreaga operă prin intermediul unui text singular al aceluiași autor?

În 1967, criticul, teoreticianul, semiologul, și filozoful francez, Roland Barthes publica un articol numit „Moartea autorului”[1]. Acesta aduce argumente împotriva criticii literare tradiționale construite pe intenția auctorială în interpretarea textului. Dimpotrivă, susține Barthes, textul și autorul nu sunt relaționate în mod direct. Cititorul trebuie să separe lucrarea de autor pentru a fi eliberat de „tirania narativă”. Contextul istoric, religia, și orice informație biografică a autorului dizolvă semnificația textului și atrag atenția într-o direcție incorectă. Cititorul nu are nevoie de aceste informații, experiențele autorului putând servi ca explicații nenecesare, și chiar mai mult, pot induce în eroare cititorul.

Cuvântul pe care Barthes îl folosește pentru autor este de *scriptor.* Scriptorul există pentru a produce dar nu și pentru a își explica lucrarea, și este născut simultan cu textul, neputând fi precedent acestuia. Fiecare lucrare este scrisă aici și acum, cu fiecare citire și recitire, pentru că sensul textului stă exclusiv în limbaj și în emoția pe care o lasă în cititor. Barthes desființează abordarea clasică a interpretării textului și întrebă: *cum putem să detectăm cu precizie intenția autorului?* Răspunsul lui e: *nu putem*.

Patruzeci de ani mai târziu, autorul Steve May crede că implicația subtilă a teoriei lui Barthes este următoarea: pentru că textele sunt

[1] Roland Barthes, *The death of the author*, accesat la: http://en.wikipedia.org/wiki/Death_of_the_Author, http://www.deathoftheauthor.com/, în 9 iulie 2014.

autosuficiente, independente de scriitor, atunci intenția autorului și eforturile acestuia sunt irelevante și, ar putea concluziona unii, superflue.[2] Eforturile și intenționalitatea autorului pot fi irelevante pentru cititor după ce cartea este scrisă (sau cel puțin publicată și citită). Cu toate acestea, cărțile nu se scriu pe ele însele și nu se replică fără intervenție umană. Altfel spus, autorii sunt fără excepție *în viață* atâta timp cât timp scriu.

Michael Foucault, în eseul său *Ce e un autor,* reia problema relației dintre autor, text și cititor, concluzionând: (autorul e) „un anumit principiu funcţional prin care, în interiorul culturii noastre, noi delimităm, excludem, selectăm: pe scurt, principiul cu ajutorul căruia noi împiedicăm libera circulaţie, libera utilizare, libera compunere, descompunere şi recompunere a ficţiunii."[3] Foucault începe argumentația de la fraza rostită de Beckett: „ce contează cine vorbește, cineva a zis, ce contează cine vorbește?!". Din această frază, Foucault deduce principiul etic al scriiturii contemporane.

Autorul își divide teza în două principii. În primul rând el afirmă că textul, scriitura, s-a eliberat pe sine de dimensiunea expresiei pentru că face referire doar la ea însăși. Foucault se folosește de metafora jocului pentru a se explica: textul scris, asemenea unui joc, se dezvăluie pe sine penetrând prin propriul set de reguli, risipindu-se concomitent cu dezvăluirea unor noi spații prin scris.

Al doilea principiu al lui Foucault face referire la relația dintre scriitor și moarte. Acest motiv nu e unul nou, el existând încă din epopeea greacă. Eroul, ca personaj principal în opera greacă, caută să își perpetueze imoralitatea. Acest lucru duce la moartea prematură a acestuia, dar dorința lui de a muri îi dă un caracter grandios. Cu alte cuvinte, moartea îi aduce glorie eroului, și, ca paralelă, autorului.

Privind noțiunea operei și privilegiul scriitorului în raport cu aceasta, Foucault se referă la Marquise-ul de Sade care nu a fost considerat ca fiind *autor*, în timpul vieții sale. Percepția comună vis-à-vis de acesta a fost cea a unui om cu probleme mentale care simte nevoia de a își exprima trăirile în scris. În acest caz, scrierile lui pot fi tratate drept operă sau sunt doar o

[2] Steve May, *Doing Creative Writing*, Oxon, Routledge, 2007, p. 23.

[3] Michel Foucault, *Ce este un autor? Studii și conferințe*, traducere de Bogdan Ghiu şi Ciprian Mihali, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2004.

formă de „mâzgăleală", o ciornă ? Mai departe, dacă acceptăm că orice scriere e o operă, atunci cum ne raportăm la notițe, la schițe etc. ? În viziunea lui Foucault, o operă nu trebuie să fie preocupată nici de „arta" scrierii, nici de alte indicații. Scrierea contemporană sau, cum o numește acesta, *Écriture*, ne permite să depășim referențialitatea auctorială și să ne situăm în absența acesteia. Spațiul și timpul, în schimb, joacă un rol esențial în percepția unui text. Cititorul e într-un permanent proces de recreere a spațiului și a timpului în timp ce acțiunea textului se dezvăluie.

În ceea ce privește autorul, pericolul pe care Foucault îl identifică este numirea acestuia ca referențialitate. El îl dă ca exemplu pe Aristotel și trage concluzia că, atunci când se face referire la un anumit autor, în mod instinctiv și automat se va face o legătură cu celebra operă a acestuia. Cu alte cuvinte, funcția auctorială este caracterizată de un mod de existență, de o circulație și o funcție a unui discurs într-o societate. Potențialul cititor va fi astfel influențat în interpretarea operei literare de către numele autorului de pe copertă.

În studiile comparatiste din anii '70, la școala de la Konstanz, se pun bazele conceptului de *receptare*, înțeles ca un complex de stări afective, emoționale și intelectuale, pe care un cititor le experimentează simultan asimilării operei literare. Școala - condusă de H.R. Jauss (considerat teoreticianul şi fondatorul esteticii *Rezeptionaestetik)* şi W. Iser – a avut un rol determinant în cercetările științifice care au mutat atenția de pe *autor-text* pe *text-cititor* sau *autor-cititor*. Meritul fundamental al lui Jauss a fost acela de a aduce în discuția istoriei literare rolul cititorului ca receptor, nu doar al operei și al autorului. Pentru Jauss, procesul de receptare depinde de ceea ce autorul numește „orizontul de aşteptare" (*Erwartungshorizont*) al publicului, definit ca un sistem de referinţe care determină experienţa estetică a publicului.[4] Un alt termen esențial în teoria receptării este cel de „ecart estetic" – distanța care se stabileşte între operă şi contextual său de receptare. Această distanţă poate să fie egală cu orizontul de aşteptare, sau poate să provoace o modificare de orizont dacă duce la o schimbare radicală a gustului public. Chiar dacă receptarea are ca obiect de studiu

[4] I.B., *Receptare*, accesat la: http://www.upm.ro/cercetare/CentreCercetare/DictionarCritica/Receptare.pdf, în 10 august 2014.

rezultatul lecturii și efectul acesteia asupra cititorului, dar și această funcție de construcție/ deconstrucție textuală posibilă prin procesul lecturii.

Concluzii:

De-a lungul istoriei literaturii, autorul-textul-cititorul au jucat, pe rând, rolul principal. Pentru Barthes, valoarea autorului (ca persoană/ ca operă) e nulă, singura valoarea o are textul interpretat intrinsec, prin sine însuși. Foucault continuă parțial teza lui Barthes, pornind de la premisa comună a definirii textului prin proprii săi termeni, prin propriul său limbaj; literatura nu poate fi interpretată și decodată în relație cu autorul. Principala diferență dintre teoria lui Barthes cu privire la moartea autorului și teza lui Foucault *Ce e un autor* e una generală de perspectivă. În timp ce Foucault descrie procesul general al scrierii din interior, Barthes își concentrează atenția pe autor în relație cu textul, și pe cititor în relație cu interpretarea acestuia. Foucault recunoaște că limbajul e cel care vorbește, nu autorul, dar nu merge atât de departe încât să elimine radical rolul autorului.

În anii '70 se bun bazele teoriei receptării. Această mișcare mută atenția asupra rolului esențial al cititorului, scoțând în evidență diferențele majore dintre intenționalitatea autorului și orizontul de așteptare, determinant în interpretare.

Cât timp vorbim despre scriere creativă, ne referim în primul rând la procesul scrierii care implică *un autor în viață* care experimentează și care ia decizii tactice și strategice. Această focalizare pe proces nu pe produs este un factor cheie care diferențiază Scrierea creativă față de literatura clasică.[5] Literatura clasică se concentrează pe efecte, pe artificii, și nu atât de mult pe felul în care acestea au fost realizate. Scrierea creativă, pentru a exista, necesită un autor prezent, viu, cu o voce distinctă.

Recomandări bibliografice:

BARTHES Roland, *Roland Barthes*, New York, Noonday Press, 1977.

GRADDOL David; Boyd-Barrett, Oliver, *Media Texts, Authors and Readers: A Reader*, Clevedon/ Bristol/ Adelaide, Multilingual Matters, 1994.

BURKE Sean, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.

[5] Steve May, *Doing Creative Writing*, Oxon, Routledge, 2007, p. 24.

PAYNE Michael, *Reading Knowledge: An Introduction to Foucault, Barthes & Althusser*, Malden/ Oxford, Wiley, 1997.

JAUSS Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*

Issue 2 of Theory and history of literature, University of Minnesota, University of Minnesota Press, 1982.

Exercițiu: Amintiri gastronomice

„Cine a mai trecut pe-aici poate își amintește că am trâmbițat și cu alte ocazii că restaurantul meu preferat e unul din Cluj, că se cheamă Baracca și că are the most amazing things on the menu. De fiecare dată când ajung pe acolo, lucru care nu se întâmplă nici pe departe așa de des pe cât mi-aș dori, invariabil comand piep de rață (medium-rare, mai mult rare, saignant să-i zicem), (truth be told, în România n-am găsit până acum unul care să-mi placă la fel de mult ca cel de aici ; de fiecare dată când mă încumet să comand din alte părți, se lasă cu o comandă super-explicită, în care povestesc chelnerului că trebuie să fie cu o crustă super-caramelizată și cu un interior bloody-pink și juicy, dar în final se lasă cu mofturi, comenzi întoarse la bucătărie și șuierături printre dinți de ambele părți). Deci piept de rață perfect, terină de foie gras. Astea două neapărat-neapărat. Apoi whatever else looks good on the menu. Și cum, de fiecare dată, everything looks good, se întâmplă niște mese pantagruelice. Pe motiv că și așa ajungem foarte rar la Cluj, ne scuzăm tot felul de dezmățuri. (…) Cu ocazia asta am descoperit și un nou desert – sorbet de fructul pasiunii în crustă de ciocolată albă, cu șofran și cremă de mentă. A fost cel mai bun fel în care putea să se termine masa – dulce-acrișor și răcoritor, cu suficiente texturi cât să nu mă plictisesc (poate că mulți o să-mi pomeniți the famous tiramisu în borcan, but give it a rest și încercați chestia asta).

Între timp, aseară am stabilit și data următoarei vizite, așa că pot să stau liniștită, știu că o să se repete curând." [6]

Relația om-hrană este una primordială, care are multiple valențe atât sociale, cât și culturale. Fiind o componentă vitală omului, ea devine adesea o formă de conturare a personajelor sau a experiențelor umane, având rezonanțe multiple. Altfel spus, hrana este o punte între trup și spirit/ memorie, între prezent și trecut.

Referințele la alimente, mese, feluri de mâncare, au și valențe estetice. Mâncarea și actul consumului acesteia implică toate simțurile: *culoarea* rozalie a unui măr, *mirosul* proaspăt al busuiocului, *textura* pufoasă a unei

[6] Cristina Mazilu, *Baracca Revisited*, Chez Mazilique, publicat în 13 iunie 2011, accesat la: http://chez.mazilique.ro/2013/06/baracca-revisited.html, în 25 iunie 2014.

piersici, *sunetul* cuțitului trecând printr-un șnițel crocant, și, desigur, *gustul* vanilat al laptelui de pasăre. Textele care stimulează simțurile umane prin descrieri, au rolul de a micșora distanța dintre autor și cititor, de a-i face părtași la același eveniment, la aceeași experiență. Mai mult, un personaj cu anumite preferințe culinare e mult mai uman, mai aproape de real, mai convingător. Referințele gastronomice pot să comunice multe despre personaj.

Ca exercițiu, încearcă să rememorezi o experiență culinară care te-a marcat. Ar putea fi Ajunul Crăciunului când bunica scotea prăjitura ta preferată din cuptor, friptura de vită pe care ai mâncat-o la prima întâlnire cu viitoarea ta soție, piața de pește din Grecia, o indigestie neplăcută care ți-a stricat un concediu etc. Scrie un text de o pagina despre acel produs/ eveniment, făcând apel la sentimentele și senzațiile pe care le-ai trăit în acel moment. Nu uita să faci referire la cele cinci simțuri în descrierea ta, pentru a ajuta cititorul să se conecteze poveștii tale.

5.2. Efectul consumerismului asupra artei și a textului ca produs creativ

Teme de discuție:

În ce direcții credeți că arta poate fi influențată de un curent ideologic precum consumerismul? La ce nivel poate avea loc schimbarea? Are arta ca scop primar un produs final, cu valoare comercială?

Dacă un client comandă o lucrare de artă dând specificații foarte precise cu privire la obiectul dorit, obiectul își pierde valoarea artistică, unicitatea? Ce rol are artistul în acest context? Lucrarea „aparține" artistului sau clientului?

Teoria lui Barthes e premergătoare consumerismului instalat în anii '70, mișcare care susține sistemul economic bazat pe schimburi de bunuri și servicii, care îl protejează pe consumator în defavoarea producătorului, și care are ca scop final îmbunătățirea calității vieții celor care consumă.

Cu alte cuvinte, consumerismul se bazează pe obiecte materiale, fizice și pe serviciile necesare asigurării acestora. Cultura arhetipală bazată pe schimburi economice și de servicii în interiorul comunităților mici a fost desființată pentru a face loc marilor corporații. Cultura consumeristă crește rolul produsului și al cumpărătorului, dând o atenție minoră producăto-

rului. În contextul acestei piețe bazate pe cerere-consum, crește importanța livrării produselor către piață, și scade radical importanța acordată procesului producției.

Efectele consumerismului asupra artei au fost imediate atât la nivel conceptual, cât și la nivel figurativ. În anii '50 apare *arta pop*, mai întâi în Marea Britanie și, ulterior, în Statele Unite. Acest curent orientat împotriva artelor tradiționale a problematizat arta prin includerea imaginilor din cultura populară (publicitate, știri, persoane publice) etc. Materialele folosite au fost extrase din contextul lor și refolosite singure sau în combinații cu alte materiale noi, imprevizibile.

Unul dintre motivele pentru care *arta pop* se dezvoltă în paralel cu evoluția consumerismului este că, pentru pentru prima dată în istoria artei, granița dintre artă și produsul de consum s-a dizolvat. Artiștii au început să preia comenzi venite din partea agențiilor de publicitate pentru etichete, logouri, design de ambalaj etc. Pe de altă parte, artiștii au început să se folosească de produsele din comerț pentru a crea artă. Un bun exemplu în acest sens este lucrarea lui Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans.* Lucrarea creată în 1962 e formată din treizeci și două de picturi de 51 cm x 41 cm, fiecare reprezentând un sortiment din supele comercializate de Campbell la momentul respectiv. La expoziția care s-a deschis în 9 iulie 1962 la Ferus Gallery din Los Angeles, lucrările au fost expuse liniar, făcând o trimitere directă spre conservele expuse în rafturile din magazine.

Sursă foto: http://www.yareah.com/2012/08/20/andy-warhol-the-prince-of-pop/
Fotograf: anonim

Pentru artiști, consumerismul a devenit sursă de inspirație, precum și sursă imediată de material artistic. Un exemplu mai recent este cel al lucrării *Trinity (voucher in triplicate)*, a artistului Gabriel Kuri. Legătura dintre consumerism și artă este directă, lucrarea replicând trei bonuri de casă transformate în tapiserii cusute manual.

Gabriel Kuri, Trinity (voucher in triplicate), 2006. Trei tapiserii cusute manual din lână prin tehnica goblenului. Dimensiune: 445x118cm. Colecția Gordon Watson, Londra

Sursă foto: John Kennard

Walter Benjamin în *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* discută problema reproducerii în masă a artei și efectele sale asupra a ceea ce autorul numește „aura artistică". Aceasta „aură" a artei se pierde odată cu dizolvarea prezenței artistului în timp și spațiu, prin mijloacele reproducerii.

„Chiar și în cea mai perfectă reproducere, un lucru lipsește cu desăvârșire: „aici și acumul" lucrării de artă – existența sa unică într-un loc particular. Această existență unică și nimic mai mult poartă semnele istorice căreia lucrarea i-a fost subiect."[7]

Prin modul capitalist de producție, arta devine un obiect destinat servirii intereselor capitaliste, nemai fiind o formă unică de exprimare individuală. Benjamin subliniază faptul că aceste condiții ale producției în masă au neutralizat un număr de concepte tradiționale precum creativitatea și geniul, valoarea eternă și misterul.

[7] Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of its Technological Reproductibility, and other Writings on Media,* London, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2008, p. 21.

Reproducerea artei în masă a dus la perimarea tehnicilor de specializare și instruire. Michael Sainato consideră că aceste motive de exploatare artistică duc la surparea artei, servind culturii populare ca mijloc de a consolida clasa politică aflată la putere.[8]

Benjamin consideră că egalitarismul ca și condiție ideologică atrage după sine decăderea artei. El face referire la două circumstanțe care favorizează acest fenomen, ambele fiind strâns legate de importanța tot mai mare dată maselor, în era contemporană. Prima dintre acestea se referă la dorința maselor de a fi mai aproape, de a aduce mai aproape „lucrurile" atât spațial, cât și „uman". Acest lucru se întâmplă concomitent și în mod egal cu cel de-al doilea factor: depășirea lipsei de unicitate a fiecărui obiect, publicul asimilând în mod egal reproducerile și lucrările originale.[9]

Cultura maselor deservește intereselor capitaliste prin noile industrii care supraviețuiesc prin multiplicare și replicare. Aceste industrii sunt datoare anumitor ideologii care s-au format cu scopul de a păstra și a influența controlul asupra maselor. Cultura populară este o bună piață de desfacere pentru extinderea unor asemenea influențe.[10]

Chiar dacă discursul lui Benjamin se focalizează pe artă, folosindu-se de fotografie și de film ca exemple, analiza lui se aplică în întreaga industrie a culturii.

Această punere în contextul istoric ne va ajuta să înțelegem impactul pe care consumerismul și sistemul bazat pe produs-cumpărător l-au avut asupra artei, a literaturii și a recepției scrierii creative. Cuvântul „creativ" duce pe un teren al artei, al artistului, al individului care își lasă amprenta asupra produsului, lucru lipsit de interes pentru societatea consumeristă. Dintr-o dată, lucrările de scriere creativă și toate obiectele artei devin apreciate doar dacă îndeplinesc anumite criterii și expectanțe, încetând să

[8] Michael Sainato, *How Modern Consumerism Has Changed the Art and Culture*, accesat la: http://www.democracychronicles.com/how-modern-consumerism-has-changed-art-and-culture/, în 2 iulie 2014.

[9] Walter Benjamin, *The Work of Art in the Mechanical Reproduction*, 1936, sursă UCLA School of Theater, Film and Television, accesat la http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm în 2 iulie 2014.

[10] Michael Sainato, *How Modern Consumerism Has Changed the Art and Culture*, accesat la: http://www.democracychronicles.com/how-modern-consumerism-has-changed-art-and-culture/, în 2 iulie 2014.

fie valoroase doar prin unicitatea lor. Dar care este „bunul", care este „produsul final" cu potențial comercial creat de scriitor și cum poate fi acest produs evaluat? Care e valoarea lui economică? Ce anume poate determina această valoare?

Graeme Harper identifică două valori care sunt puse în joc:

1. Lucrările finale de scriere creativă văzute din punctul de vedere al produsului comercial;
2. Lucrările finale de scriere creativă văzute din punctul de vedere al produsului cultural.

Prima din cele două se referă la puterea produsului de a fi pus în vânzare, de a se adresa unui public plătitor. Aceste produse sunt facil de identificat ca făcând parte dintr-un anume gen literar, cum ar fi un roman polițist sau un scenariu de film. Acest gen de produs nu se adresează unui public specializat. Chiar dacă sunt primite foarte bine de către publicul neavizat, e posibil ca aceste texte să nu primească cele mai bune recenzii venite din partea criticilor. Dacă scopul lor e unul în primul rând comercial, e foarte posibil să nu satisfacă expectanțele criticilor, aceștia având rolul de a stabili în primul rând care produse au valoare culturală.

Cele două valori ale produsul final al scrierii creative sunt: *valoarea comercială* (cum va fi primit textul de către publicul plătitor) și *valoarea culturală* (cum va fi primit textul de către publicul avizat, de critici). Deși aceste două valori au avut o influență majoră în evaluarea textelor creative în primul rând ca produs și abia apoi ca proces, Graeme Harper consideră acest lucru ca fiind o prezumpție greșită și nefavorabilă fenomenului scrierii creative.[11]

Concluzii:

Consumerismul a schimbat radical relația dintre produs-consumator și producător. Accentul cade tot mai mult pe produs, în vederea satisfacerii clientului, astfel încât producătorul are un rol tot mai mic. Scade interesul pentru unicitate, pentru imperfecțiune, nu se mai pune accentul pe creativitate. Se naște curentul *artei pop*, în relație directă cu consumerismul

[11] Graeme Harper, *On Creative Writing*, Bristol/ Tonawada, Multilingual Matters, 2010, p. 11.

anilor ’50. Granița dintre artă și produs comercial dispare: artiștii se angajează în agențiile de publicitate pentru a crea etichete, logouri, ambalaje etc. Lucrările artistice se îndepărtează de curentul artelor frumoase, devenind din ce în ce mai realiste – folosind materiale de uz curent, etichete etc.

În acest context, literatura este transformată într-un bun de consum, un obiect de manipulare a maselor. Se schimbă radical valorile în valori comerciale și valori culturale. Scrierea creativă e evaluată din punctul de vedere al produsului final și al felului în care publicul (masele) îl receptează, și nu din perspectiva unicității, a autorului, a actului creativ. În contextul scrierii creative percepute ca produs, consumerismul a avut un rol esențial prin valorificarea textului final, dându-i acestuia un set de criterii pentru evaluare și o putere comercială.

Recomandări bibliografice:

MCQUILTEN Grace, *Art in Consumer Culture: Mis-design*, Surrey/ Burlington, Ashgate Publishing Ltd, 2011.

MILES Steven, *Consummerism: A Way of Life*, London, SAGE, 1998.

KIRON D., ACKERMAN F., GOODWIN N. R., *The Consumer Society,* Washington, Island Press, 2013.

SHELDON J., MEECHAM P., *Modern Art: A Critical Introduction,* New York, Routledge, 2013.

Exercițiu: Structura minimală a unei povești

Orice poveste are o structură minimală care trebuie respectată pentru a putea exista ca *poveste*, cu o acțiune care avansează treptat. Această dinamică este valabilă atât în limbajul oral cât și în cel scris. Încercați să identificați care din următoarele trei exemple conține această dinamică.

- Un om a sărit din mașină pentru a prinde trei hoți care furau dintr-un magazin de suveniruri, dar a primit în schimb o amendă pentru parcarea necorespunzătoare a autovehiculului.
- Un musafir neinvitat a fost descoperit în sute de poze de nuntă în orașul Dunedin din Noua Zeelandă. Cuplurile au identificat aceeași femeie în aproape toate fotografiile de la nunțile catolice, pe o perioadă de aproape patruzeci de ani.

– Un bărbat locuia singur și era nefericit. Apoi a întâlnit o femeie. În consecință, a devenit fericit.

Deși toate cele trei exemple sunt narative – în sensul în care conțin o suită de evenimente – doar al treilea are o *structură narativă*. Primul exemplu e o anecdotă, o întâmplare ironică independentă de starea personajului. Al doilea exemplu e o situație intrigantă, dar nu există nici o mențiune cu privire la trăirile fizice sau emoționale ale femeii. Ultimul exemplu, însă, implică o schimbare majoră de la o stare emoțională la altă, de la *nefericit* spre *fericit*. Această schimbare e declanșată de un eveniment (întâlnirea femeii).

Acest exemplu minimal e un bun model al progresiei în trei etape, care poate fi identificată în nenumărate povești de succes, de la cele mai simple (texte din reviste, povești populare), și până la cele mai complexe (romane). Construcția structurilor narative are la baza tranziția de la o stare emoțională spre alta. Dacă e respectată, această structură poate deveni fundamentul unui număr infinit de povești.

Pornind de la una dintre următoarele stări, scrieți o poveste. Nu uitați să aveți în vedere elementul care declanșează schimbarea. De asemenea, este important ca aceste două stări să fie liniare. Un personaj poate să își schimbe starea de la *trist* spre *fericit*, dar un traseu de la *nefericit* spre *fără frică* nu are potențial narativ puternic.

Alegeți una dintre următoarele: furie, anxietate, disperare, indecizie, frică, amărăciune, vină, ură, gelozie, suspiciune, tristețe, rușine, îngrijorare, singurătate, dezamăgire.[12]

5.3. Textul ca produs în mediul online

Teme de discuție:

În cel fel diferă/ ar trebui să difere textele publicate online de materialele tipărite? Care sunt avantajele și dezavantajele publicării online (faceți referire la: receptare, multimedia, interacțiunea cu cititorul, lungimea textului, calitățile textului, public țintă, viteza publicării etc.)

[12] Margret, Geraghty, *The five minute writer,* Oxford, How to Books, 2006, p. 144.

5.3.1. Textul online

Dezvoltarea calculatoarelor și rețelelor de comunicații din anii '50 și '60 a avut un impact major în viața utilizatorilor atât în ceea ce privește interacțiunile sociale cât și în ceea ce privește raportarea la informație.

În ceea ce privește autorii, internetul le oferă aparent o infinitate de opțiuni (publicarea accesibilă, conectarea cu alți autori, folosirea unor mijloace audio-video în paralele cu textul etc.). Cu toate acestea, James Sheard[13] insistă asupra faptului că internetul este în primul rând un mediu de distribuție, și abia pe plan secund, un mediu de publicare. El compară această „publicare" online cu sistemul de distribuție al ziarelor la colțul străzii, cel mai adesea în mod gratuit: unii trecători se opresc, alții nu; atunci când un trecător se oprește și ia un ziar, negustorul e fericit.

Unul dintre cele mai importante lucruri pe care internetul îl poate oferi unui scriitor este *reputația,* iar reputația va atrage după sine cititori. Utilizarea tuturor formelor de *social media* este deosebit de importantă în acest sens. Forumurile de discuție facilitează conectarea cu cititorii și cu alți autori. Publicarea lucrărilor nefinalizate în vederea obținerii unui *feedback*, pe astfel de platforme poate deveni benefică pentru scriitor, chiar dacă majoritatea utilizatorilor sunt un public neavizat. Site-urile personale sau blogurile sunt de asemenea forme de expunere a textelor și de interacțiune cu cititorii, prin comentarii. Facebook și Twitter sunt alte două platforme exploatate de scriitori, din diverse motive:

- Comunicarea cu alți scriitori (în mod direct sau prin grupuri/ pagini de discuție).
- Construirea unei imagini personale.
- Publicitate pentru diverse evenimente culturale, lansări de carte, cercuri literare etc.
- Umanizarea scriitorului prin expunerea lui ca persoană privată, nu doar ca persoană publică.

[13] James Sheard, *Writing for the Web*, în *The Handbook of Creative Writing*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, pp.365-360.

Împreună cu reputația scriitorului și atragerea cititorilor noi, publicarea pe internet implică și o responsabilitate din partea autorului privind munca sa. Internetul facilitează diseminarea nemijlocită (elimină corectorul, redactorul, editura etc.), dar un text odată publicat, nu va putea fi retras.

În ceea ce privește publicațiile, există două mari categorii: variantele online ale publicațiilor tipărite, și publicații exclusiv online. În ultimii ani s-a observat o migrare a publicațiilor dinspre „exclusiv tipărit" spre „exclusiv online", cu o perioadă intermediară în care cele două au funcționat simultan. Motivele pentru această tranziție, adesea forțată, sunt multiple:

- Costurile mai mari pentru publicațiile tipărite (hârtie, tipografie etc.).
- Traficul mare din mediul online atrage scăderea veniturilor din publicitate. Multiple firme încep să investească exclusiv în publicitate online.
- Internetul permite publicarea imediată a știrilor de ultimă oră, acestea ajungând la cititori instantaneu.
- Publicarea pe internet nu necesită o linie de distribuție (mașini pentru distribuție, angajați, puncte de desfacere etc.).
- Publicul țintă al publicațiilor tipărite e format dintr-o populație îmbătrânită, numărul cititorilor fiind în scădere.
- Textele online pot deveni o experiență nouă și mult mai complexă pentru cititori prin interactivitate (comentarii) precum și prin utilizarea mijloacelor multimedia (imagini video, sunet etc.).

În ceea ce privește formatul textelor, mediul online pare să favorizeze textele scurte. Textul poate fi îmbogățit prin utilizarea diverselor fonturi și culori pentru text și fundal, a imaginilor, a sunetului, a animațiilor, a trimiterilor spre alte site-uri etc. Cu toate acestea, pentru a permite cititorului focalizarea pe text, designul favorabil e cel mai simplu, mai „curat". James Sheard conclude:

„When considering the extent to which one intends to make use of these methods of enhancing text, it is important to consider the reputation, presence and audience one wishes to construct as a web writer."[14]

[14] James Sheard, *Writing for the Web*, în *The Handbook of Creative Writing*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p 359.

Chiar dacă trecerea de la formatul tipărit la cel online s-a produs într-un timp extrem de scurt, la o scară foarte largă, fenomenul a avut loc și în sens invers, dinspre online spre materialul tipărit. Este cunoscut faptul că publicarea online este valoroasă din punctul de vedere al distribuției, dar este la fel de bine știut faptul că internetul este mediul în care accesul la informație este gratuit. Autorii sunt rareori plătiți pentru textele publicate online. Considerentele financiare au determinat mulți autori să își publice materialele și în format tipărit, cu scopul vânzării acestora.

Internetul creează multiple oportunități pentru autori și pentru întreaga comunitate a artelor creative. Cu toate că mediul online oferă distribuție pentru mulți autori talentați, internetul găzduiește în aceeași măsură și texte fără valoarea. Accesibilitatea internetului și facilitatea publicării nemijlocite a textelor în absența unui redactor, a unei edituri etc. permite unui număr mare de autori fără talent să își facă publice lucrările.

5.3.2. Scrierea creativă online

În ceea ce privește receptarea scrierii creative ca produs, accesibilizarea internetului a dus la o transformare pe mai multe planuri a acesteia. Graeme Harper le identifică pe următoarele:[15]

- *Distribuție:* apariția bibliotecilor și a librăriilor virtuale.
- *Diseminare:* internetul a dus la eliminarea „persoanei din mijloc" – editura, editorul, librăria, designerul. Autorul are posibilitatea de a-și face public textul în mod direct, nemijlocit.
- *Crearea de rețele* (*networking*): atât scriitorii, cât și cititorii cu interese comune pot forma comunități și analiza texte. Autorii pot strânge audiența printr-o platformă comună.
- *Timp real*: internetul permite publicarea unui text imediat după finalizarea acestuia, fără să fie necesar un proces de lungă durată care să implice o serie de intermediary.
- *Multimedia:* internetul poate livra un produs care este construit pe mai multe nivele (text, imagine, sunet), adăugând lecturii o experiență mult mai complexă, intertextuală.

[15] Graeme Harper, *On Creative Writing*, Bristol/ Tonawada, Multilingual Matters, 2010, p. 48.

Harper consideră consecințele apariției internetului asupra scrierii mult mai profunde, pe mult mai multe paliere:

- *Scrierea/ editarea „la cerere"* (dispare problema depozitării cărților și, împreună cu imprimarea digitală, facilitează construcția și distribuția unei cărți atât din punct de vedere tehnic, cât și financiar).
- *Procesul de creație mass-media* (care este hrănit și care crește prin schimbarea de paradigmă spre online, spre platforme precum YouTube; acestea provoacă la o redefinire a termenilor tradiționali de genul filmului, al scenariului, al difuziunii etc.).
- *Designul cu sursă deschisă*[16] (reduce costurile creației vizuale și permite integrarea multimediei prin incorporarea materialelor vizuale, sonore etc.).
- *Tehnologiile de telefonie mobilă* (permit accesul la online în orice moment, chiar în mișcare, făcând ca diseminarea textelor de scriere creativă să fie cu atât mai facilă).[17]

Problematica apariției internetului e mai profundă, permițând unor concepții și supoziții greșite să se nască. Accesibilitatea internetului nu asigură faptul că materialele diseminate sunt de o calitate superioară celor care apar tipărite. De asemenea, chiar dacă internetul facilitează publicarea, trebuie avut în vedere faptul că accesul la internet este o condiționare suplimentară. Abilitatea de a asimila tehnologia și infrastructura este un factor indispensabil. În final, chiar și publicarea prin online ține de o preferință personală a scriitorului. Statisticile arată că șansele ca un site web să fie mai accesat decât un altul cresc cu 50-80% dacă materialele publicate sunt în limba engleză.

Exercițiu: Perspectiva personajelor

Unul dintre lucrurile cel mai dificil de deprins pentru un scriitor novice este să redea în text punctele de vedere ale personajelor, el fiind omniscient, dar având în minte faptul că fiecare personaj are un singur unghi de percepție. În literatura clasică, scriitorul era nu doar omniscient, dar el putea emite oricând judecăți despre personajele sale.

[16] Eng.: *open source design.*

[17] Graeme Harper, *On Creative Writing*, Bristol/ Tonawada, Multilingual Matters, 2010, p. 48.

În *Enigma Otiliei*, Călinescu introduce personajul lui Felix nu doar printr-o descriere detaliată a caracteristicilor sale fizice, ci și prin a explica cititorului personalitatea acestuia, justificându-i acțiunile.

> *Fața îi era însă juvenilă și prelungă, aproape feminină din pricina șuvițelor mari de păr ce-i cădeau de sub șapcă, dar culoarea măslinie a obrazului și tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întâia impresie. Din chipul dezorientat cum trecea de pe un trotuar pe altul în căutarea unui anume număr, se vedea că nu cunoștea casa pe care o căuta.*[18]

În literatura modernă, emiterea judecăților care țin de trăsăturile morale ale personajelor revin cititorului. Autorul își pierde rolul de comentator, lăsând cititorul să deducă din acțiunile, cuvintele, gesturile personajului, caracteristicile acestuia.

Citiți textul următor:

În data de 25 iunie 2014, o mașină BMW oprește într-o stație de autobuz din Cluj-Napoca. Un student care așteptă în stație îl atenționează pe șoferul mașinii să nu parcheze acolo. Din mașină coboară un alt tânăr și, împreună cu șoferul, îl bat cu bestialitate pe student, victima suferind o dubla fractură de mandibulă. Cei doi băieți urcă înapoi în mașină și fug de la locul faptei. Când află despre incident, tatăl studentului suferă de un infarct și moare. [19]

Scrieți versiuni diferite ale poveștii, din următoarele unghiuri:

- șoferul mașinii BMW
- iubita victimei care era împreună cu el, în stație, la momentul producerii incidentului
- tatăl victimei
- un șofer de autobuz aflat pe traseu, care urmează să ajungă în stație tocmai la momentul producerii incidentului.

---

[18] Călinescu, George, *Enigma Otiliei*, București-Chișinău, Editura Litera, 2001, p. 11, accesat la: http://www.bp-soroca.md/pdf/Calinescu%20George%20-%20Enigma%20Otiliei%20(Cartea).pdf, în 2 iulie 2014.

[19] Remus Florescu, "L-au lovit în față până i-au fracturat mandibula. Filmul Bătăii la care a fost supus un tânăr pentru că a atenționat doi infractori că nu parchează corect", în Adevărul, ediția online, 30 iunie 2014, accesat la: http://adevarul.ro/locale/cluj-napoca/l-au-lovit-fata-i-au-fracturat-mandibula-filmul-bataii-fost-supus-tanar-atentionat-doi-infractori-nu-parcheaza-corect-1_53b164c30d133766a80513f9/index.html, în 3 iulie 2014.

Alocați cinci minute pentru fiecare poveste. Textul nu trebuie să redea în primul rând fapte și acțiuni, ci trebuie să se refere la *experiența* fiecărui personaj: cine sunt, ce simt, la ce se gândesc etc.

5.3.3. Digitalizarea scrierii creative

„Per ansamblu, nu există diferențe majore între a scrie pentru mediul online sau pentru tipărire, cea mai mare diferență fiind organizarea informației și alegerea limbajului."[20]

Adam Koehler abordează problema impactului digitalizării Mediei asupra scrierii creative făcând referire la textul lui Tim Mayers, *One Simple Word: From Creative Writing to Creative Writing Studies*[21]. Autorul extrage patru abordări în teoretizarea procesului creativ: *proces, gen, paternitate auctorială, și instituționalizare.*

Criticii care abordează problematica din punctual de vedere al *procesului* se întreabă dacă un autor poate sau nu poate determina în avans cum va arăta, cum va suna, și ce înțeles va avea o anumită lucrare, un text. Întrebările cu privire la *gen* se referă la limitările și la granițele acestuia: ce e poezia?, cum definești nuvela? etc. Chestiunile legate de *autor* gravitează în jurul problemei intrinseci a originalității și a talentului scriitorului. Iar problema *instituționalizării* se concentrează pe chestiunea predării/ învățării creativității și scrierii creative în mediile universitare, explorând modul în care practicile creative au fost modelate de prezența lor în spațiul academic.

Koehler consideră că toate aceste patru aspecte se intersectează într-un fel sau altul cu mediile digitale. Privind *procesul:* poate un scriitor să determine cum va arăta produsul final pe măsură ce se dezvoltă în mediul digital (cu atât mai mult în contextual în care materialului i se adaugă producții video, imagini, sunete care interacționează cu percepția privitorului)? *Genul:* sunt blogurile produse creative non-ficționale? *Auctorial*: cât de original poate fi un produs în mediul online, într-o cultură *open-source*? *Instituțional*: cum pot studenții cursurilor de scriere creativă să înțeleagă dinamica textului tipărit versus cea a textului digital?

---

[20] Dev Anjana, Neira, *Creative Writing*, Delhi, Pearson Education India, 2008, p. 195.

[21] Tim Mayers, *One Simple Word: From Creative Writing to Creative Writing Studies,* College English Vol. 71, No. 3, Temă: *Creative Writing in the Twenty-First Century*, ianuarie 2009, p. 217-228, National Council of Teachers of English, accesat la: http://goo.gl/8wFfyX, în 2 iulie 2014.

Toate aceste patru criterii invită la o aprofundare a problematicii creativității, a produsului creativ și a procesului creativ, în perspectiva contextului digital. Dacă admitem faptul că „noile media" au schimbat și au modelat profund percepția asupra receptării genurilor literare, a contextelor diseminării textelor, precum și a paternității auctoriale, putem începe să vedem și să înțelegem felul în care acestea modifică implicit textul scrierii creative la toate nivelele.

Diseminarea textelor a fost doar una dintre zonele profund afectate de apariția internetului, a doua fiind felul în care autorii scriu. Internetul a făcut posibilă crearea diverselor comunități (precum forumurile sau blogurile). Permițând participarea activă a unui public mult mai larg la procesul de luare a deciziilor publice - în business sau în cultura populară, blogurile au avut un impact major prin reducerea influenței liderilor de opinie. Robert Cox, Președintele Media Bloggers Association consideră că acest lucru a fost pe cât de benefic, pe atât de nefavorabil: dând milioanelor de oameni posibilitatea de a se face auziți, a dus la o scădere a calității jurnalismului practicat. Textele publicate pe bloguri tind să fie mult mai scurte, mai slab argumentate, iar scopul final nu e atât de informare a publicului cât de obținere a unui număr cât mai mare de accesări prin cuvinte-cheie etc.

Dar nu doar felul în care oamenii scriu a fost influențat de internet, ci și felul în care aceștia citesc. Chiar dacă aparent, odată cu accesibilizarea internetului, tendința consumatorilor este de a citi mult mai puțin, efectul e tocmai invers. Internetul încurajează și chiar obligă la lectură. Materialele lecturate sunt mult mai „ușoare", mai superficiale, dar mult mai variate. Tineri care în mod curent nu ar lectura o carte sau un roman, ajung să petreacă zilnic ore în șir citind, spre exemplu, blogurile prietenilor.

Dacă până recent, actul lecturii era unul solitar, acum lectura e una „publică", una care incită la dialog. Cititorul interacționează cu textul, cu autorul și cu alți cititori într-un mod fără precedent.

„The Internet affects the older generation of the print industry, writing style and communities, and the next generation of reading. The Internet, with all that it does for society, has its flaws. Above all else, the reason for concern is for the next generation."[22]

[22] Autor, titlu, accesat la: http://lukethebook.me/post/6797683887/the-impact-of-the-internet-on-literature, în...

Concluzii:

Internetul e în primul rând un mediu pentru distribuire, și, secundar, pentru publicare. Mediul online oferă autorului: *reputație* (prin folosirea forumurilor, a blogurilor, a site-urilor personale – toate contribuind la formarea unei imagini publice) și un *public cititor* cu care poate interacționa. Internetul facilitează *publicitatea* pentru evenimente culturale, lansări de carte etc., *comunicarea* cu alți scriitori și cititori în vederea obținerii unui feedback. Există două categorii de publicații online: exclusiv online sau variante web ale publicațiilor tipărite.

Internetul oferă cititorului o experiență complexă dacă autorul decide să utilizeze mijloacele media adiacente (video, sunet etc.). Internetul este o bună platformă de lansare pentru scriitorii amatori.

Publicarea pe internet e liberă în egală măsură pentru autori consacrați și pentru amatori, dar funcționează cu succes doar în anumiți parametri: accesul la internet, adaptarea limbajului la mediul online, formatul scurt al textului, folosirea cu măsură a limbajelor multimedia, cunoașterea limbii engleze etc.

Recomandări bibliografice:

HAYLES N. Katherine, *Electronic Literature*, *New Horizons for the Literary*, Indiana, University of Notre Dame, 2008.

MCGANN Jerome, *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

STOICHEFF P., TAYLOR A., *The Future of The Page*, Toronto/ London, University of Toronto Press, 2004.

OXERA Agenda, *Does the cloud have a silver lining? The Internet's effect on the creative sector*, Octombrie 2013, accesibil online la: http://www.oxera.com/Oxera/media/Oxera/downloads/Agenda/The-Internet-s-effects-on-the-creative-sector.pdf?ext=.pdf

Articole online:

MOD Craig, *How to Fix Today's eBook Readers*, 22 aprilie 2010, accesat la: http://gizmodo.com/5522341/how-to-fix-todays-ebook-readers, în 3 august 2014.

GOLDSTEIN Louise, *How the Internet Has Affected the Print Industry*, 10 iulie 2009, accesat la: http://ezinearticles.com/?How-the-Internet-Has-Affected-the-Print-Industry&id=2590906, în 3 august 2014.

JOST Kenneth, HIPOLIT Melissa J., *Blog Explosion* CQ Researcher 16.22, 9 iunie 2006, accesat la: http://www.cqpress.com/product/Researcher-Blog-Explosion-v16-22.html, în 3 august 2014.

Exercițiu: Pentru prima dată...

Fiecare experiență nouă din viață rămâne întipărită în memorie ca o experiență extraordinară, ieșită din comun, inițiatică. Alege una dintre următoarele situații și scrie un text de o pagină despre experiența ta:

- primul sărut
- prima notă mică
- prima dată când te-ai dat singur cu bicicleta
- prima zi de școală
- prima performanță sportivă
- primul film pe care l-ai văzut la cinematograf
- prima dată când ai avut acces la un computer sau la internet.

Încearcă să faci referire la ceea ce ai simțit (psihic și emoțional), nu doar la ceea ce ai făcut (fizic). De ce ți-a fost cel mai frică? Ai fost luat prin surprindere? A fost un act spontan sau premeditat? Care a fost drumul parcurs sau care a fost contextul în care s-a petrecut evenimentul? Ce te așteptai să se întâmple și ce s-a întâmplat în realitate?

6. Procesul creativ

6.1. Etapele procesului creativ. Hărți mentale

Teme de discuție:

E nevoie de o acțiune voită, structurată pentru a crea? Este scrierea este un act spontan, 100% bazat pe creativitat și impuls? Care credeți că sunt etapele unei creații, din faza de idee până la produs final?

Scrierea creativă implică un act de voință, o decizie de a acționa deliberat și conștient. Aceasta nu „se întâmplă", ci e necesară decizia scriitorului de a acționa. Când ne referim la scrierea creativă ca proces, trebuie să avem în vedere câteva aspecte.

Primul se referă la *actul de scriere propriu-zis*. Chiar dacă se bazează pe creativitate și spontaneitate, un text bun nu va apărea pur și simplu pe hârtie, ci are nevoie de un proces de rafinare.

Primul lucru important în procesul creației este alegerea locului de creație, spațiul care permite autorului să fie cât mai creativ și liber. Al doilea factor esențial este găsirea unei surse personale de inspirație (muzică, citirea unei reviste, un film vechi). Creativitatea e stimulată de surse exterioare. În acest mediu motivant, scrierea propriu-zisă e mult mai facilă. Scrierea nu trebuie să fie diacronică. Textul e abordabil din orice punct e comod scriitorului (introducere, din punctul culminant sau chiar pornind de la final). Textul trebuie tratat cu libertate, cu plăcere. După câteva texte provizorii, pe măsură ce lucrarea se rafinează și se curăță de impurități, e revizuită și din punct de vedere gramatic și morfologic. Procesul canonic al scrierii (planificare, prima redactare, revizie, corectură morfologică și de sintaxă, publicare) este potențat printr-un mediu creativ, stimulativ, ofertant.

Procesul creației presupune punerea în aplicare a unui concept mental unui mediu, folosind o abilitate. Talentul se dezvoltă în măsura în care autorul este consecvent în respectarea pașilor.

Al doilea aspect al scrierii creative ca proces se referă la *procedeul mental*, la ce se întâmplă la nivel cognitiv. În cartea sa *Brain dancing: work smarter, learn faster and manage information more effectively* [1], Patrick Magee are o abordare practică a procesului creativ, în trei pași:

1. Colectarea ideilor prin diverse forme de *brainstorming* cu scopul de a strânge diverse idei în jurul unui singur subiect;
2. Cartografierea ideilor în vederea formării unei *hărți mentale* cu scopul de a crea o structură a ideilor;
3. Conversia în forma liniară: ideile trebuie prezentate în mod liniar, cuvânt după cuvânt.

Colectarea ideilor

Autorul propune crearea unor *fișe de colectare a ideilor* cu scopul de a centraliza toate noțiunile pe o temă specifică. El face următoarele sugestii și propune următorul proces:

- Folosirea colilor de hârtie neliniate. Liniile tind să blocheze emisfera dreaptă a creierului. Dimensiunea minimă recomandată: A4;
- Întoarcerea colii de hârtie pe orizontală facilitează vizualizarea în întregime a spațiului „de lucru";
- Scrierea în mijlocul paginii a titlului/ temei/ subiectului și încercuirea acestuia;
- Setarea unui cronometru pentru 5-7 minute;
- Scrierea cât mai repede a cât mai multor idei tangențiale subiectului ales. Se pot folosi simboluri, prescurtări sau orice alte tehnici personale care stimulează fluxul gândirii. Colectarea ideilor este o artă, nu o știință, iar succesul este măsurat prin calitatea ideilor care sunt produse, nu în urmărirea unui set de reguli.

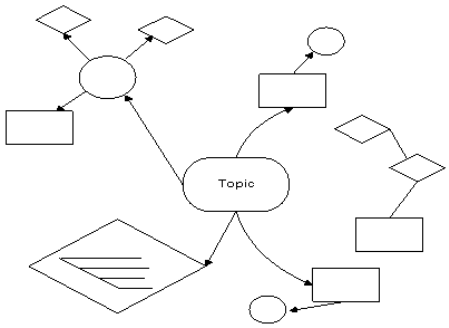
Faza de colectare a ideilor este diferită de cea de cartografiere a ideilor prin faptul că presupune un flux continuu și neîntrerupt al minții. În faza de colectare a ideilor, se folosește un singur instrument de scris. Toate ideile merită notate, chiar dacă aparent nu au legătură directă cu subiectul,

[1] Patrick T. Magee, *Brain dancing: work smarter, learn faster and manage information more effecttively*, Bellevue, Wash.: BrainDance.com, 1998.

ele pot deveni ulterior legături spre alte idei anexe utile textului. După faza de „exaltare intelectuală”[2] e necesară o pauză pentru incubarea ideilor.

Cartografierea ideilor

Fișele de colectare a ideilor sunt un precursor al teoriei lui Charles Thompson, *What a Great Idea*[3]. Thompson propune, în vederea unei cartografieri a ideilor, folosirea diverselor simboluri precum cercuri, pătrate, triunghiuri, în vederea categorizării ideilor de pe foaia de idei. Spre exemplu, e posibil ca multe dintre idei să fie conectate în, să zicem, patru mari teme sau categorii. Prima categorie poate fi încercuită, cea de a doua poate fi încadrată într-un pătrat etc. Această vizualizare grafică poate facilita organizarea ulterioară a *hărții mentale*.



Structurarea ideilor într-un șir liniar cu un mesaj coerent

Odată ce ideile sunt scrise și grupate, urmează organizarea lor într-o structură pornită de la relațiile dintre ele. Astfel se formează *harta mentală*. Pe scurt, conform lui Tony Buzan,[4] pașii și regulile cartografierii sunt următoarele:

1. Folosește o coală de hârtie cât mai mare, albă. Acest lucru încurajează gândirea liberă.
2. Începe prin a desena un simbol în mijlocul paginii, folosind minim trei culori. Acest lucru stimulează creierul.

[2] mental burst

[3] Charles Thompson, What a Great Idea: The Four Key Steps Creative People Take, New York, HarperCollins, 1992.

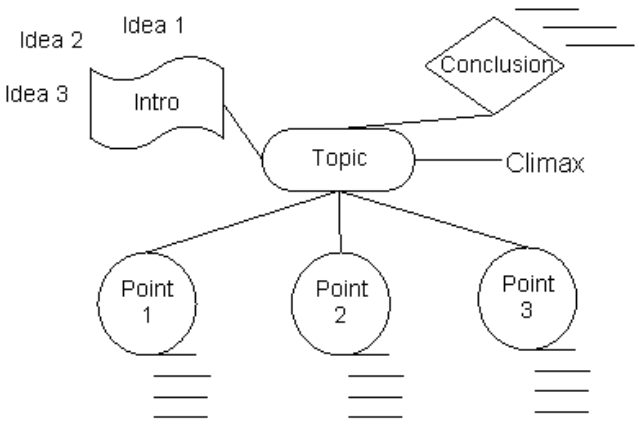
[4] Eng.: *The Mind Map*.

3. Pornind de aici, schițează ideile principale, pornind de la simbolul central și desenând ramuri spre fiecare idee.
4. Folosește un cuvânt-cheie pentru fiecare frază, pentru a avea un șir de idei inteligibile.
5. Folosește culorile.
6. Folosește schemele și schițele de mână sau simbolurile. Nu uita că acestea nu sunt parte dintr-un produs final, ci doar din proces, deci nu e necesar să insiști asupra unor ilustrații foarte detaliate.

După această fază, mesajul va fi mult mai clar, bine organizat în jurul unui nucleu. Ultima etapă a procesului creativ este găsirea celei mai potrivite forme de comunicare. Aceasta se realizează liniar, cuvânt după cuvânt, indiferent dacă e un text scris, un discurs sau un eseu.

Spre exemplu, în cazul scrierii unui discurs, există cel puțin două abordări extreme: formularea și scrierea lui *cuvânt după cuvânt* (o abordare coordonată de emisfera stângă a creierului) sau deducția lui din *harta mentală* a ideilor (o abordare a emisferei drepte).

Crearea unei diagrame este deosebit de utilă în vederea generării, vizualizării, structurării și clasificării ideilor și este un instrument pentru organizarea informațiilor, depășirea blocajelor creative, luării deciziilor în ierarhizarea priorităților și a ideilor. Utilitatea *hărților mentale* are o largă aplicabilitate în *business*, în educație, în *brainstorming* și în toate domeniile creative.



Concluzii:

Scrierea creativă e un act voit, care implică o decizie. Procesul scrierii creative cunoaște două dimensiuni: scrierea propriu-zisă, și procedeul mental.

Actul transformării unei idei într-un text trece prin câteva etape. Stimularea creativități se va face prin găsirea unui spațiu de creație și a unei surse de inspirație, înainte de a trece la actul scrierii. Procesul canonic al scrierii (planificare, prima redactare, revizie, corectură morfologică și de sintaxă, publicare) este potențat printr-un mediu creativ, stimulativ, ofertant.

La nivel cognitiv, procesul scrierii creative presupune aplicarea unei idei, unui mediu. Patrick Magee propune o tehnică în trei pași:

1. Colectarea ideilor prin diverse forme de *brainstorming* cu scopul de a strânge diverse idei în jurul unui singur subiect;
2. Cartografierea ideilor în vederea formării unei *hărți mentale* cu scopul de a crea o structură a ideilor;
3. Conversia în forma liniară: ideile trebuie prezentate în mod liniar, cuvânt după cuvânt.

Recomandări bibliografice:

MAGEE Patrick T., *Brain dancing: work smarter, learn faster and manage information more effectively*, Bellevue, Wash. : BrainDance.com, 1998.

BUZAN Tony, *Use Both Sides of Your Brain*, New York/ London/ Victoria, Plume, 1990.

BUZAN Tony, *The Mind Map Book*, New York Pearson Education, 2006.

ROSE Colin, Nicholl J Malcom, *Accelerated Learning for the 21st Century: The Six-Step Plan to Unlock Your Master-Mind*, New York, Random House LLC, Nov 2, 2011.

RUSSELL Peter, *The Brain Book*, New York, Penguin Group (USA) Incorporated, 1990.

GHISELIN Brewster, *The Creative Process: A Symposium*, Berkeley/ Los Angeles, University of California Press, 1952, accesat la: http://archive.org/stream/creativeprocessa013702mbp/creativeprocessa013702mbp_djvu.txt, în 1 iulie 2014.

TINSEY Molly Best; BURKE Carol, *The Creative Process*, Bedford, St. Martin's, Nov 15, 1992

Exercițiu:

Pornind de la procesul creativ al lui Patrick Magee, scrie un discurs despre una dintre următoarele teme:

- Sprijinirea comunităților prin achiziționarea și consumul de produse locale
- Educația online este la fel de eficientă precum educația instituționalizată
- Folosirea muzicii și a artelor pentru reabilitarea deținuților
- Cele mai mari minciuni ale femeilor
- Dacă aș conduce lumea, aș…
- Uniformele școlare sunt bune/ rele
- Profesorii ar trebui evaluați precum studenții
- Cum îmi aleg prietenii
- Cum poți afla dacă ești dependent de internet
- De ce nu vreau să fiu milionar.

După ce alegi subiectul de lucru, treci prin toate cele trei etape ale procesului creativ:

1. Colectarea ideilor: desenează în centrul paginii cuvântul-cheie și timp de 5-7 minute notează tot ce îți trece prin minte cu privire la subiectul dat.
2. Cartografierea ideilor: încearcă să grupezi toate ideile în câteva categorii mari.
3. Conversia în formă liniară: pornind de la ideile avute, formulează varianta finală de text, aranjând ideile în așa fel încât să ai un mesaj coerent.

6.2. Acte și acțiuni. Procesul scrierii creative

Teme de discuție:

De unde ne vin ideile? Dacă ideile vin „de la sine", în ce fel putem (dacă putem) să stimulăm procesul creativ?

A privi un text strict ca pe un „lucru", ca un produs, înseamnă a elimina orice implicarea umană în procesul creației obiectului. Desigur, importanța obiectului final e indiscutabilă, prezența acesteia demonstrând materializarea procesului.

Semioticianul Roland Barthes scria: „Critica clasică nu s-a ocupat niciodată de cititor; pentru ea, nu există în literatură un alt om decât cel care scrie. Începem acum să nu ne mai lăsăm înşelaţi de asemenea antifraze, prin care lumea bună militează cu superbie tocmai în favoarea acelor lucruri pe care le îndepărtează, le ignoră, le înăbuşă sau le distruge; ştim că, pentru a asigura scriiturii un viitor, trebuie să-i inversăm mitul: preţul naşterii cititorului este moartea Autorului."[5]

Problema pe care Barthes o ridică se referă în primul rând la conflictul dintre materialism și idealism, sau, mai specific, el aduce împreună două seturi de acțiuni: aceea a autorului care scrie, și cea a cititorului care lecturează, mutând centrul atenției în realitatea fizică a textului. Cu alte cuvinte, scrierea creativă este validată doar textual, acțiunile umane (scriere/ citire) fiind secundare, dacă nu chiar lipsite de importanță.

Scrierea creativă constă în acte umane care pot rezulta în lucrări, din care, din varii motive, unele vor fi diseminate iar altele nu. Dacă nu toate textele rezultate în urma scrierii creative sunt diseminate, care sunt criteriile și inegalitățile?[6]

1. Inegalități privind timpul și punerea efectivă în practică a scrierii - care implică motive personale sau de grup (grup social, familie, nationalitate);
2. Inegalitate privind diseminarea unor lucrări anumite într-un anumit moment istoric, cultural, pentru care e mai mult sau puțin favorabilă publicarea;
3. Inegalitate privind receptarea unei forme în defavoarea alteia.

Contextul acțiunii scrierii creative include structurile sociale precum și dispozițiile și intențiile, înțelesul cultural și mediul fizic – toate microelementele unui birou de scris și macroelementele istorice, culturale, sociale,

[5] Roland Barthes, *Moartea Autorului*, accesat la: http://goo.gl/e7CJi3 , în iulie 2014.
[6] Graeme Harper, *On Creative Writing*, Bristol/ Tonawada, Multilingual Matters, 2010, p. 43.

geografice, naționale. Aceste considerații pot fi numite generic ca fiind „constructiviste". [7]

Todd Lubart[8] abordează procesul scrierii creative din trei unghiuri. Primul dintre ele se referă la *procesul scrierii* (vs. procesul scrierii creative) și la cele trei etape: planificarea a ceea ce dorești să scrii, lucrarea provizorie, editarea sau revizuirea.

Al doilea subiect major în teza lui Lubart e *procesul creativ* (vs. procesul creativ al scrierii creative). El face referire la modelul în patru etape al lui Wallas (1926):

1. *Pregătirea*: analize preliminare, definiții, alegerea unghiului de abordare;
2. *Incubarea:* nu e un act conștient; inconștient, creierul începe să facă diferite asocieri și conexiuni, majoritatea dintre ele fiind nefolositoare, dar câteva fiind promițătoare, având potențial;
3. *Iluminarea:* apare când un gând/ o idee incipientă trece din inconștient în conștient, și poate fi caracterizat ca un moment de iluminare, ca o scânteie. Wallas sugerează faptul că adesea iluminarea este precedată de un sentiment intuitiv, dar că această stare poate fi ușor perturbată de factori externi.
4. Acțiunea conștientă a scrierii (Wallas o numește *verificare*) care implică evaluarea, rafinarea, dezvoltarea ideii. Din această fază, scriitorul poate reveni oricând la fazele anterioare, dacă este nemulțumit de rezultatul final.

Pornind de la modelul lui Wallas, mulți critici și analiști au dezvoltat și continuă să dezvolte tema creativității ca proces. Astfel s-a dezvoltat teoria conform căreia creativitatea este un șir de acțiuni de rezolvare a unor probleme pe care „materialul" ți le ridică.

- Teresa M. Amabile, *Componential Theory of Creativity*[9]
- Thomas V. Busse și Richard S. Mansfield, *Theories of the Creative Process: A Review and a Perspectiv*e[10]

[7] Graeme Harper, *On Creative Writing*, Bristol/ Tonawada, Multilingual Matters, 2010, p. 45.

[8] Todd Lubart, *In Search of the Writer's Creative Process*, în *The Handbook of Creative Writing*, Edinburgh, Edinburgh University Press 2007, p. 158.

[9] Teresa M. Amabile, *Componential Theory of Creativity*, 26 aprilie 20112, Harvard Business School, accesat la: http://www.hbs.edu/faculty/Publication%20Files/12-096.pdf, în 3 august 2014.

Teoria lui Wallas s-a extins în momentul în care s-a ridicat problema importanței unei faze distincte care să acopere găsirea sau formularea sarcinilor. Această formulare a sarcinilor se naște în urma identificării informațiilor relevante și a ideilor preliminare.

- Teresa M. Amabile, *Componential Theory of Creativity*[11]
- J.W. Getzels, Csíkszentmihályi M., *The Creative Vision: A Longitudinal Study of Problem Finding in Art*[12]

Privind alte faze ale procesului creativ, unii critici au identificat o fază de *frustrare* după *pregătire*, când partea analitică a creierului atinge o limită în raportarea cu sarcina și provoacă faza de *incubare*.

- Goleman D., Kaufman P., M.L. Ray, *The Creative Spirit.*[13]

Alții au propus diverse procese creative, focalizându-se pe procesul generării ideii și a evaluării ideii.

- Chand I., M. A. Runco, *Cognition and Creativity.*[14]

În final, Lubart își oprește atenția pe cel de-al treilea unghi, *procesul creativ prin scriere*. Scriitorii creativi încep să lucreze pornind adesea de la o frază sau un șir scurt de cuvinte și imagini pe care le elaborează cu scopul de a obține o imagine mai amplă. În acest sens, Lubart afirmă:

„Creative writing, in this perspective, involves collection fragments of dialogue, descriptions, scenes, or images (which are often stored in a writer's notebooks or diaries for future use), seeing the relevance of some stored information or personal experiences for a work in progress, combining fragments, elaborating on sequences of text, and revising the text. It is essentially an incremental process."[15]

---

[10] Richard Mansfield, Thomas Busse, *Theories of the Creative Process: A Review and a Perspective,* accesat la: http://www.readcube.com/articles/10.1002/j.2162-6057.1980.tb00232.x, în 3 august 2014.

[11] Teresa M. Amabile, *Componential Theory of Creativity*, 26 aprilie 20112, Harvard Business School, accesat la: http://www.hbs.edu/faculty/Publication%20Files/12-096.pdf, în 3 august 2014.

[12] J.W. Getzels, M. Csíkszentmihályi, *The Creative Vision: A Longitudinal Study of Problem Finding in Art*, Hoboken, Wiley, 1976.

[13] D. Goleman, P. Kaufman, M.L. Ray, *The Creative Spirit*, New York, Dutton, 1992.

[14] I. Chand, M. A. Runco, *Cognition and Creativity,* Educational Psychology Review, Vol. 7, Nr. 3, 1995.

[15] Todd Lubart, *In Search of the Writer's Creative Process*, în *The Handbook of Creative Writing*, Edinburgh, Edinburgh University Press 2007, p. 158.

Un factor-cheie al scrierii creative este *fluxul creativ*[16] definit printr-o stare de productivitate creativă ieșită din comun.

Nenumărați scriitori, dar și artiști din multiple domenii, au declarat faptul că procesul creativ a început de la o sămânță, un gând, o idee, sau un eveniment intrigant, misterios, copleșitor. Aceste semințe „ieșite din comun", din rutina zilnică, le-au atras atenția în așa măsură încât au dorit să aprofundeze. Primul pas este materializarea acestei idei într-un format vizual (o frază, un paragraf). Cu alte cuvinte, Lubart descrie procesul scrierii ca pe o mișcare continuă între lumea ficțională și lumea scrierii. Lumea ficțională este caracterizată de o atitudine pasivă în care povestea se „desface" în fața propriilor ochi; lumea scrisului implică o gândire productivă, a improvizației și o lipsă de gândire evaluativă, reflectivă.[17] Această improvizație specifică lumii ficționale, care necesită adesea preluarea punctului de vedere al personajului, este o trăsătură specifică scrierii creative.

Parte esențială din procesul scrierii este *evaluarea*. Lubart evidențiază trei păreri cu privire la importanța acesteia pe parcursul procesului creativ. Unii critici subliniază importanța unei evaluări cât mai devreme pe parcursul procesului creativ, cu scopul de a preveni o direcție greșită a evoluției textului. Alți critici consideră că, dimpotrivă, ideile trebuie lăsate să se dezvolte înainte de a se da un verdict, o evaluare prea precoce putând distruge idei valoroase. Al treilea punct de vedere apreciază evaluarea ciclică, la diverse faze ale evoluției produsului artistic, permițând astfel creativității să se desfășoare liber, dar într-o direcție controlată. În urma unui experiment pe care Lubart l-a desfășurat în 1994, concluzia cercetătorului a fost că eficiența evaluării în diverse momente ale procesului diferă de la un domeniua artistic la altul.[18]

---

[16] Eng.: *mental flow*.

[17] *Idem.*, p. 159.

[18] În experimentul său, Lubart a rugat un grup de studenți să scrie câte o poveste scurtă bazată fie pe un titlu dat, fie pe câteva trăsături ale personajelor. În primul studiu, a oprit studenții din procesul scrierii la foarte puțin timp după ce au început. Împreună cu un grup de absolvenți, au evaluat ideile, apoi grupul de studenți s-a întors la procesul scrierii. Al doilea grup a fost oprit pentru o evaluare mult mai târziu, după ce parcurseră mai mult de jumătate din text. Al treilea grup a fost oprit în două etape: prima dată în

Concluzii:

Lubart face trei distincții privind procesul scrierii creative:

- *Procesul scrierii vs. procesul scrierii creative*, unde scrierea e înțeleasă ca un procedeu de rezolvare a unor sarcini, în timp ce scrierea creativă folosește părți ale creierului nestimulate de scrierea non-creativă.
- *Procesul creativ vs. procesul scrierii creative:* procesul creativ din artele vizuale poate fi diferit de procesul scrierii creative, tot astfel cum în interiorul scrierii creative, la nivel cognitiv, procesul scrierii unei nuvele poate fi diferit de procesul scrierii unui roman.
- *Procesul scrierii creative:* nu există un proces „unic", o rețetă spre un text creativ, chiar dacă există procedee prin care se poate obține o poveste creativă; tot astfel se poate vorbi despre formule unice, personale, diferite de la o persoană la alta, care se foloseasc de mediu, de fondul personal, de personalitate, de profil pentru a putea avea un rezultat al procesului creativ.

Recomandări bibliografice:

HOGREFE Pearl, *The Process of Creative Writing*, New York, Harper, 1956.

BISHOP Wendy, *Working Words: The Process of Creative Writing*, Mountain View, Mayfield Publishing Company, 1992.

KAUFMAN S.B, KAUFMAN J.C, *The Psychology of Creative Writing*, New York, Cambridge University Press, 2009.

Exercițiu: Dar dacă?

Era odată o babă şi un moşneag. Baba avea o găină, şi moşneagul un cucoş; găina babei se oua de câte două ori pe fiecare zi şi baba mânca o mulţime de ouă; iar moşneagului nu-i da nici unul. Moşneagul într-o zi perdu răbdarea şi zise:

— Măi babă, mănânci ca în târgul lui Cremene. Ia dă-mi şi mie nişte ouă, ca să-mi prind pofta măcar.

---

faza incipientă a textului, a doua oară mult mai târziu. În final, în grupul de control participanții nu au fost opriți în vederea evaluării după niciun program controlat. Rezultatele au arătat faptul că grupul care a fost oprit pentru evaluare încă de la început, a avut texte mai creative decât grupele doi, trei și patru. Același experiment transpus unui grup de studenți artiști a căror temă era un desen de natură moartă, nu a arătat nicio diferență majoră care să reflecte eficiența evaluării în diversele faze.

— Da' cum nu! zise baba, care era foarte zgârcită. Dacă ai poftă de ouă, bate şi tu cucoşul tău, să facă ouă, şi-i mânca; că eu aşa am bătut găina, şi iacătă-o cum se ouă.

Moşneagul, pofticios şi hapsin, se ia după gura babei şi, de ciudă, prinde iute şi degrabă cucoşul şi-i dă o bataie bună, zicând:

— Na! ori te ouă, ori du-te de la casa mea; ca să nu mai strici mâncarea degeaba. Şi aşa, baba cea zgârcită şi nebună a rămas de tot săracă, lipită pământului. De-acu a mai mânca şi răbdări prăjite în loc de ouă; că bine şi-a făcut râs de găină şi-a ucis-o fără să-i fie vinovată cu nemica, sărmana!

(...)

Moşneagul însă era foarte bogat; el şi-a făcut case mari şi grădini frumoase şi trăia foarte bine; pe babă, de milă, a pus-o găinăriţă, iară pe cucoş îl purta în toate părţile după dânsul, cu salbă de aur la gât şi încălţat cu ciuboţele galbene şi cu pinteni la călcâie, de ţi se părea că-i un irod de cei frumoşi, iară nu cucoş de făcut cu borş.[19]

Una dintre primele întrebări pe care un autor și-o adresează când începe un text este cum poate să dezvolte o idee într-o poveste și, mai ales, cum poate să aleagă un final pentru povestea sa. Chiar dacă aparent, cele două întrebări nu au nici o legătură, adevărul este că acestea sunt extrem de legate între ele. Orice început al unei ficțiuni este puternic dacă are în el o sămânță din final. Altfel spus, dacă unui scriitor îi este dificil să găsească un final potrivit, probabil intriga e prea slabă. [20]

Pentru a avansa o poveste, e nevoie de o gândire divergentă. Aceasta se poate obține doar adresând în permanență întrebări astfel încât povestea să fie liberă să avanseze în orice direcție. Întrebarea cea mai importantă este „dar dacă"? Dar dacă, în povestea *Punguța cu doi bani,* baba i-ar fi dat oul moșului? Dar dacă moșul nu l-ar fi dat afară pe cocoș, ci l-ar fi ținut închis, fără apă, trei zile și trei nopți? Dar dacă în punguța găsită nu erau doi bănuți, ci erau două zaruri? Care ar fi fost finalul poveștii lui Creangă?

Gândirea divergentă e preocupată cu investigarea posibilităților, nu doar cu găsirea unui răspuns. Această stimulare permanentă a creierului se reflectă în text prin schimbări neașteptate de situație, care cresc suspansul și care întrețin atenția receptorului.

Ca exercițiu, caută în presă o știre recentă. Scrie o poveste de minim o pagină, întrebându-te în permanență *Dar dacă?*

---

[19] Creangă, Ion, *Punguța cu doi Bani,* în Poveşti şi povestiri, București, Editura Minerva, 1987, accesat online la: http://www.neamt.ro/cmj/Creanga/Punguta_cu_doi_bani.html, în 25 iunie 2014.

[20] Margret Geraghty, *The five minute writer,* Oxford, How to Books, 2006, p. 50.

Dar dacă românul care a spart mii de conturi bancare de la computerul său nu ar fi fost prins, ce ar fi făcut cu toți banii? Dar dacă filmul românesc care a participat la Cannes ar fi câștigat premiul Palme d'Or, care crezi că ar fi fost discursul regizorului la acceptarea premiului? Dar dacă accidentul rutier în care au murit trei oameni nu ar fi avut loc, cum crezi că și-ar fi petrecut fiecare dintre ei seară, după ce ar fi ajuns liniștiți acasă?

6.3. Finalitatea procesului creativ și artistic

Teme de discuție:

Când este o operă de artă finală: când decide artistul să nu îi mai aducă nicio modificare? Când decide privitorul? Când are toate caracteristicile estetice ale unei lucrări de artă? Când devine publică?

Este un fragment dintr-o lucrare, o lucrare în sine? Când este un text finalizat? Când se încheie procesul creativ?

În contextul abordării artelor creative din perspectiva lor ca produs creativ, se ridică o întrebare privind finalitatea materialului: *care este criteriul după care un material iese din zona de „proces" și devine „produs"?* Este vreodată un produs finalizat sau este el doar abandonat?[21]

Este diseminarea un criteriu fundamental? Argumentele diseminării sunt multiple: financiare, temporale, contractuale etc. Dar fiecare dintre acestea este un criteriu exterior, insuficient ca argument de bază. Este posibil ca decizia autorului de a declara un text ca fiind „final" să îi ofere acestuia titlul de „produs"?

Harper abordează acestă problemă a unui text de scriere creativă ca produs final. Autorul consideră că: *scrierea creativă nu poate începe acolo unde se termină.* Cu alte cuvinte, scrierea creativă nu poate exista doar la finalul procesului, când scriitorul decide că textul nu mai necesită atenția lui. Ceea ce reiese din acțiunile scrierii creative poate să fie sau nu o lucrare finalizată. Mai degrabă, scriitorii creativi își petrec viața prin percepție și

[21] „Arta nu e niciodată finalizată, e doar abandonată", autor necunoscut, frază atribuită lui Leonardo da Vinci.

concepție, și doar din acest mediu textul care se creează - dovadă a acțiunilor și a activităților scriitorului - va fi sau nu va fi diseminat.[22] Mai mult decât atât, trebuie luat în considerare faptul că nu toate acțiunile scriitorului au ca scop primar diseminarea, unele fiind adiacente altor acțiuni.

Harper identifică mai multe nivele de „lucrări neterminate**",** specificând faptul că acest termen este justificat doar în măsura în care intenționalitatea primară a autorului este diseminarea - ceea ce, crede Harper, este puțin probabil pentru majoritatea autorilor. Aceste zone sau nivele identificate de Harper sunt interconectate, limitele lor fiind mobile:

1. *Pre-activitate și evidențe ale pre-activității:* acestea sunt activitățile care nu pot fi considerate ca fiind concluzive, dar pot fi decisive. exemple: un vis, notițe, lectura, strângerea informațiilor.
2. *Activități complementare, și dovada activității complementare*: se naște în timpul procesului de creație și se referă în principiu la istoria pe termen lung a scriitorului, la cronologia vieții acestuia.
3. *Lucrarea finală* - care poate sau poate să nu fie diseminată: se referă la lucrarea pe care scriitorul o consideră finală, chiar dacă cei din jurul lui (un cititor, un editor) o percep ca fiind neterminată.
4. *Post-activitate și post-lucrări* - care pot să devină pre-lucru pentru viitoare lucrări de scriere creativă.

În contextul mai larg al finalității produsului artistic, vom face referire la textul lui Darren Hudson Hick *When is a Work of Art Finished?* [23] publicat în The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Pentru a-și demonstra teza, autorul face referire la Monroe Beardsley și Paisley Livingston, doi teoreticieni preocupați de același subiect, dar al căror unghi este diferit. H.Hick își propune să demonstreze că nu există în mod indispensabil un principiu unic conform căruia orice lucrare este sau nu finală, dar va oferi un criteriu, rezumând și implicațiile acestuia.

Monroe se referă la actul creației ca la unul de „rezolvare a unor sarcini": artistul își propune realizarea unui obiect material ca reprezentant al unui gând/ al unui sentiment/ al unei idei. Procesul creativ stă în finalizarea

[22] Graeme Harper, *On Creative Writing*, Bristol/ Tonawada, Multilingual Matters, 2010, p. 27.
[23] Darren H. Hick, *When Is a Work of Art Finished?* Wiley, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 66, No. 1 (Winter, 2008), pp. 67-76.

acestor sarcini, până în momentul în care lucrarea, la orice fază a creației, nu îi mai ridică nicio problemă. Cu alte cuvinte, artistul nu a finalizat lucrarea în momentul în care a rezolvat o serie de sarcini, ci în momentul în care lucrarea nu îi mai oferă alte provocări noi. În acest sens, *artistul* e cel care e terminat.

„The artist generally knows, then, pretty well wether *he* is finished, but that is not the same with saying that the *work* is finished. For when the artist has done all he can, the question remains wether the work has enough to it, wether it is worthy of standing by itself, as an object of estetic enjoyment. If he judges it so, the artist says it is done. If he judges it not, the artist says it is unfinished."[24]

Artistul face două acțiuni conexe: în primul rând emite o judecată de valoare cu privire la lucrare și, în al doilea rând, o declarație privind finalitatea acesteia. Artistul poate finaliza o lucrare fie pentru că aceasta este „completă" și nu îi mai solicită acestuia nicio sarcină de îndeplinit, fie pentru că nu poate recunoaște sau nu este pregătit să finalizeze sarcinile rămase. În primul scenariu, artistul va declara lucrarea „finală", în cel de-al doilea, lucrarea va fi pur și simplu abandonată.

H. Hick consideră că această diferențiere între o lucrare „terminată" și una „finalizată" este una pur intuitivă, și deci vulnerabilă în fața câtorva contraargumente. Autorul face referire la cartea *Art and Intention: a Philosophical Study*[25], a autorului Paisley Livingston. Deși acesta nu se referă în mod direct la teza lui Beardsley, Livingston atacă teoriile conform cărora o lucrare de artă e finalizată judecând exclusiv calitățile estetice ale acesteia. Ca exemplu, Livingston face referire la fragmente: fragmentul rezultat dintr-o lucrare abandonată de artist; fragmentul realizat, când o lucrare este oprită din exterior; fragmentul rezultat în urma distrugerii unei lucrări;

---

[24] Monroe C. Beardsley, *On the Creation of Art*, Wiley, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 23 (1965), pp. 291-304, p. 297.
Artistul știe, în general, dacă a terminat sau nu, dar acest lucru nu coincide cu terminarea lucrării. Chiar și atunci când artistul a făcut tot ce i-a stat în putință, rămâne întrebarea dacă lucrarea poate sta în picioare de una singură, dacă are ceva de spus, ca obiect de plăcere estetică. Dacă artistul dă un răspuns pozitiv, atunci lucrarea este finală. Dacă artistul dă un răspuns negativ, va spune că lucrarea nu e finală.

[25] Paisely Livingston, *Art and Intention, a Philosophical Study*, Oxford/ New York, Oxford University Press, 2005.

fragmentul (partea dintr-o piesă muzicală, spre exemplu) dintr-o lucrare care este în sine o operă artistică completă. Toate acestea, deși văzute care parte dintr-un întreg, sunt în sine opere, lucrări finale. Mai mult decât atât, Beardsley pare să nege finalitatea lucrărilor incomplete din punct de vedere estetic dar finalizate din punct de vedere al artistului. Cu alte cuvinte, artistul este pur și simplu incapabil să declare o lucrare finalizată, nemulțumit fiind de rezultatul artistic. H. Hick consideră teza lui Beardsley eronată, dând exemplul cazurilor unor artiști care, din pură lipsă de interes, sau aflați în fața unui termen limită de livrare, decid să termine lucrarea ignorând calitatea rezultatului final. Livingston concluzionează:

„To sum up, my idea is that in a range of relatively simple cases, the decision to stop working is not enough to constitute a completed work unless it is accompanied by a retrospective judgment that this work and its creation are thereby complete, at least as far as the artist's own contributions are concerned. This sort of complex genetic attitude is, I suggest, a necessary but not a sufficient condition of the making of a work of art in a range of standard cases."[26]

Înainte de a propune o listă de condiții pentru ca o lucrare de artă să fie finală, H. Hick întreabă *ce înseamnă, în general ca o lucrare să fie finală, și care sunt implicațiile unei astfel de condiții?* Procesul creației unei piese de artă rezultată printr-un obiect artistic, precum și multiplele stadii care duc spre produs, nu pot fi identificate cu lucrarea de artă, ci cu diverse stadii ale aceleiași lucrări. H. Hick propune următoarea demonstrație: să presupunem că acasă avem un obiect de artă. Dacă artistul se va întoarce la obiect și va face câteva modificări, putem presupune una dintre următoarele variante:

a. Lucrarea nu a fost finalizată anterior, deci rezultatul va fi aceeași lucrare, dar modificată.
b. Lucrarea a fost finalizată anterior, dar artistul își demonstrează supracontrolul prin schimbările pe care le poate face, deci din nou lucrarea finală va fi lucrarea anterioară, dar modificată.

[26] Paisely Livingston, *Art and Intention, a Philosophical Study*, Oxford/ New York, Oxford University Press, 2005, pp. 56-57.

c. Lucrarea a fost finalizată anterior, dar artistul nu are supracontrol și deci nu se poate atinge de lucrare. Lucrarea rezultată va fi o lucrare nouă.

Privind punctul a. – artistul trebuie să aibă libertatea de a greși cu privire la statutul propriei sale arte, trebuie să i se permită un acces la lucrarea sa. Așadar, anterior ultimelor modificări, lucrarea nu a fost finală, deci prezumpția a fost falsă. Privind teoria b. – dacă lucrarea este totdeauna doar „temporar finalizată", permanent provizorie, înseamnă că lucrarea va fi finalizată doar în momentul decesului artistului. Deci, ideea că o lucrare nu e niciodată finală contrazice, din nou, prezumpția. Ceea ce ne readuce la teoria c. – finalizarea unei lucrări este o condiție terminală: dacă o lucrare a fost într-adevăr finală, orice alterare a acesteia va duce la nașterea unei noi lucrări. Cu alte cuvinte, odată finalizată, nimic nu mai poate schimba proprietățile formale ale lucrării.

Cu aceste lucruri în minte, H. Hick revine la argumentul lui Livingston:

„It is also important to note that the decision concerning a work's genetic completition is not equivalent to the artist's intentionally displaying some artefact or making it public: artists sometimes keep their completed works in the atelier, and other put drafts, trials and roughcuts on display. (...) The decision to display or publish a work can, of course, provide evidence that the artist has deemed something complete, but such evidence is not always indicative of the work's actual genetic completition." [27]

Definind termenul „a publica" (actul de a face cunoscută o lucrare unui public larg[28]), H. Hick își exprimă acordul parțial privind argumentul lui Livingston: publicarea unei lucrări nu este echivalentă cu decizia artistului de finalizare a lucrării. De altfel, în cele mai multe cazuri, lucrarea este finalizată înaintea publicării acesteia. Dar teza lui H. Hick cu privire la relația dintre diseminarea și finalizarea lucrării îl separă complet de Livingston. Acesta din urmă consideră că *actul* publicării nu ar trebui considerat ca o condiție necesară pentru ca o lucrare să fie finalizată, și că

[27] Paisely Livingston, *Art and Intention, a Philosophical Study*, Oxford/ New York, Oxford University Press, 2005, p. 58.

[28] Darren Hudson Hick, *When Is a Work of Art Finished?* Wiley, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 66, No. 1 (Winter, 2008), p 71.

decizia publicării nu poate servi ca o condiție suficientă. Dimpotrivă, H. Hick critică teza lui Livingston pentru că omite o premiză perfect valabilă: *actul publicării* (sau, mai specific, statutul de *a fi publicat*) ar trebui să fie în sine un argument suficient pentru finalitatea lucrării.

Pentru validarea argumentului său, H. Hick face următoarea deducție:

SC_1 Publicarea unei lucrări este o condiție suficientă pentru ca lucrarea să fie finalizată. Actul publicării aduce lucrarea într-o stare ireversibilă. Chiar dacă poate fi retrasă din tipar, eliminată dintr-o galerie etc., lucrarea nu poate reveni la „ne-publicare". Aceasta condiție e necesară, dar nu suficientă. (contraexemplu: publicarea manuscriselor nefinalizate post-mortem).

SC_2 Publicarea unei lucrări „finale" e o condiție suficientă pentru ca lucrarea să fie finalizată. În momentul în care lucrarea e făcută publică fiind finală, este necesar să acceptăm finalizarea acesteia.

SC_3 Publicarea unei lucrări „finale" cu acordul autorului e o condiție suficientă pentru ca lucrarea să fie finalizată. Deci orice alterare a lucrării duce implicit la nașterea unei *noi* lucrări. În momentul în care autorul își dă consensul cu privire la apariția publică a lucrării sale, el recunoaște, implicit, repercusiunile actului său.

- Publicarea e un act irevocabil.
- Publicarea înseamnă asumarea unicității obiectului artistic ca fiind un obiect distinct care posedă anumite calități formale, estetice etc.
- Publicarea lucrării înseamnă expunerea acesteia la consumul publicului și la analize critice.

SC_3 e o condiție suficientă, nu doar necesară, privind finalizarea unei lucrări. Singura problema pe care H. Hick o identifică în acest argument se referă la faptul că cel mai adesea nu există o declarație explicită a artistului privind acceptul publicării lucrării sale artistice. În afara cazurilor în care este exprimat statutul de „nefinalizat" al produsului (mențiunea needitat, repetiție etc.), este de la sine înțeles faptul că produsul artistic publicat este finalizat, ceea ce ne duce la concluzia lui H. Hick:

SC_4 În lipsa unei declarații explicite din partea autorului, publicarea unei lucrări cu acordul autorului este o condiție suficientă pentru ca lucrarea să fie finalizată.

Concluzia lui H. Hick este una suficientă, dar nu una necesară, cu alte cuvinte există lucrări finalizate, nepublicate.

Concluzii:

Nu toate textele de scriere creativă sunt produse finale, tot astfel cum nu toate textele sunt scrise cu scopul de a fi diseminate. Harper identifica patru categorii de texte nefinalizate: *pre-activitate și evidențe ale pre-activității*, *activități complementar, și dovada activității complementare*, *lucrarea finală*, *post-lucru și post-lucrări.* Pentru Harper, scrierea creativă e în primul rând un proces, abia apoi un produs.

Monroe Beardsley vede procesul creației ca o îndeplinire de sarcini, lucrarea fiind finală în momentul în care nu îl mai provoacă pe artist și nu îi mai dă nicio sarcină de îndeplinit. Pentru Paisley Livingston, distincția dintre o operă completă și una incompletă se face la nivelul intenționalității auctoriale. Darren Hudson Hick aduce argumente împotriva celor două puncte de vedere, demonstrând că singurul criteriu suficient (dar nu necesar) este publicarea lucrării. În lipsa unei declarații explicite din partea autorului, publicarea unei lucrări cu acordul autorului este o condiție suficientă pentru ca lucrarea să fie finalizată.

Recomandări bibliografice:

LIVINGSTON Paisley, *Art and Intention, A Philosophical Study*, Oxford/ New York, Oxford University Press, 2005.

Exercițiu:

Alegeți una dintre următoarele fraze și scrieți pentru cinci minute un text. Nu vă opriți din scris nici pentru a regândi, reformula, rescrie sau corecta. La sfârșit recitiți textul și evaluați-l din punct de vedere narativ, estetic etc. Este textul vostru publicabil, spre exemplu, într-o revistă de cultură?

- Întotdeauna am știut că ...
- În timp ce trenul pleca din stație, mi-am dat seama că ...
- Oamenii niciodată nu ...
- Ultimul lucru pe care am vrut să îl fac în ziua aceea a fost să ...

- Când am deschis frigiderul, mi-a venit să ...
- Am stat ascuns în spatele casei, până când ...
- În fiecare dimineață ele ...
- Când am deschis ușa camerei de hotel și ...
- Găteam o omletă cu roșii și ciuperci, când ...

7. Scrierea creativă ca artă

7.1. Vocea, universul, imaginea, povestea

Temă de discuție:

Autorul Paul Mills deschide cartea sa *The Routledge Guide to Creative Writing*[1] cu un capitol dedicat scrierii ca artă. El a selectat patru trăsături distinctive, patru unelte prin care scrierea creativă are un impact major asupra cititorului: *vocea, universul, imaginea și povestea*. Acestea sunt elementele care fac ca lectura să genereze plăcere, în opoziție cu, să zicem, un pliant cu instrucțiuni de montare ale unei lămpi. Povestea implică structură, structura generează semnificație. Poveștile sunt spuse printr-o voce care creează imagini și imaginile compun lumi, universuri.

Aceste unelte ale scriitorului interacționează, ele sunt interdependente și au un efect mai puternic atunci când sunt utilizate împreună. Niciuna dintre ele nu este fundamentală, chiar dacă pentru unele genuri, una dintre ele domină. Spre exemplu, un poet creează în primul rând imagini, un text dramatic se va folosi în primul rând de voce, un roman va fi construit pe o poveste.

Pentru că scrierea creativă depășește limitările unui registru, și pentru că atunci când o scriere este liberă, ea părăsește canonul, este bine să nu facem supoziții privind folosirea celor patru unelte fiecare pentru genul literar. O poezie poate spune o poveste, un scenariu creează un univers.

„Scrierea ca artă ne ajută să recunoaștem vocile, imaginile, universurile și poveștile pe care le locuim - și care ne locuiesc - cu alte cuvinte, cultura dobândită. Dar în general nu realizează acest lucru prin explicații sau analize, ci prin încurajarea spre a vedea și a asculta.”[2]

---

[1] Paul Mills, *The Routledge Creative Writing Coursebook*, Oxon, Psychology Press, 2006.

[2] Paul Mills, *The Routledge Creative Writing Coursebook*, Oxon, Psychology Press, 2006, p. 2.

Vocea este cea mai directă legătură dintre cititor și scriitor. Indiferent dacă e omniscient, personaj sau martor, fiecare scriitor are vocea lui, independentă de genul literar pe care îl aprofundează. Vocea autorului are un caracter reflexiv, subiectiv și e generată de mediul din care autorul provine, de lucrurile pe care vrea să le sublinieze în text, de aspectele pe care le consideră de importanță, de jargon. Unii critici consideră dialectul, jargonul, „accentul" unui autor ca fiind un handicap, dar pentru alții vocea transmite dinamism. Alegerea cuvintelor este condiționată de mediu.

Ca persoane, putem citi doar individual, în timp ce putem auzi colectiv, ca public. Vocea este produsă de corp, și rezonează cu trupul uman, ea dispare imediat ce a fost rostită. În contrast, textul scris „separă cuvântul de prezent", într-un spațiu în care doar cuvintele pot exista.[3] Mills conclude prin a sublinia faptul că scrierea *ca vorbire*, precum și scrierea *despre vorbire,* adaugă o notă de vitalitate textului numit astfel *scriere creativă*. Dacă vocea „dispare", scrierea creativă ține în viață urmele acestei dispariții.[4]

Universul

Crearea unui univers în care cititorul să se simtă confortabil este vitală. Acest univers poate fi real sau imaginar, limitat de realitate, tangențial acesteia sau depărtat de ea. Scriitorul îi oferă cititorului o realitate distinctă, unică, folosind doar cuvinte. El dezmembrează un univers (fie el imaginar) într-un șir de cuvinte pe care receptorul îl reconstruiește făcând apel la referințe familiare lui (o casă cu etaj, copacul de la colțul unei străzi)

Mills încearcă un răspuns întrebării: *de ce autorii construiesc lumi, și se străduiesc să le facă reale și plăcute pentru cititorii lor?* În primul rând, ca să intensifice sentimentul de viață, de vitalitate, ca să stimuleze percepția cititorului. Ca să găsească noi modalități de a „locui" spații care sunt reale și familiare și ca să pună cititorul într-o lume pe care altfel, ar ignora-o. Dar nu în ultimul rând, din pură plăcere: a întâmpina pe cineva într-un univers creat, a-l face să se simtă bine, a-l invita să îl locuiască, a-i deschide ușile și nu doar a-i arăta/ a-i indica/ a-i explica, acest rol al autorului este mult mai pregnant în scrierea creativă.

[3] Paul Mills, *The Routledge Creative Writing Coursebook*, Oxon, Psychology Press, 2006, p. 10.
[4] *Ibidem*.

Niciun spațiu nu poate fi creat dacă imaginației nu îi este permis să se desfășoare. Cuvintele și spațiile în textele scrise nu pot deveni reale dacă imaginația, prin memorie, nu devine sursă vie a recreerii.

Spațiile, personajele, imaginile nu pot lua ființă fără *imaginație*. Cuvintele și spațiile în scrierea ca artă nu pot deveni reale fără contribuția imaginativă a minții, care rememorează, selectează, asistă. Cel mai adesea *memoria* este sursa primară a experiențelor imaginative, prin capacitatea umană de a recrea reprezentări sau idei, pe baza asimilărilor anterioare.

Imaginea

Cuvintele creează imagini printr-un proces fascinant pentru orice scriitor. Aceștia trebuie să se focalizeze pe imagine, altfel ceea ce ei încearcă să transmită va fi efemer. Metafora, simbolul, semnul, împreună generează semnificația atașată de imagine.[5] O imagine trebuie să invite cititorul să umble în jurul ei, să o privească din unghiuri diferite, precum o sculptură. În scrierea creativă, este esențială implicarea cititorului în crearea semnificației. Întreg scopul acestui proces al creării imaginilor este unul dramatic: felul în care el provoacă implicarea imaginativă a scriitorului și a cititorului deopotrivă.

Cum se formează imaginea, cum este lansată invitația de pătrundere în universul autorului, adresată cititorului? Imaginile se formează atunci când mintea participă și se concentrează în principal pe obiectul sau evenimentul din imediata proximitate. Cu alte cuvinte, mintea este într-o stare de atenție neobișnuită, astfel încât condiția naturală și familiară a obiectelor și acțiunilor, apare acum nefamiliară, nouă. Această „viziune" nu va apărea pentru toată lumea.

Există în opinia teoreticienilor, un *moment al viziunii creative* care depinde de o stare anormală de emoție.[6] Mills contrazice această teorie, insistând asupra faptului că mintea are o tendință naturală de a forma imagini și o face în mod involuntar, chiar și în cele mai ordinare circumstanțe, fără a fi supusă unei presiuni emoționale. Formarea imaginilor e rezultatul singular

[5] Paul Mills, *The Routledge Creative Writing Coursebook*, Oxon, Psychology Press, 2006, p. 17.
[6] Paul Mills, *The Routledge Creative Writing Coursebook*, Oxon, Psychology Press, 2006, p. 20.

al atenției. În timp ce aceasta este activă, lucrurile încep să se transforme, să capete semnificație.[7]

Folosirea imaginilor îl obligă pe cititor să fie unul participativ. Momentul în care un cuvânt devine o imagine e un moment de fascinație, de descoperire.

Povestea

Povestea se naște când unui eveniment oarecare petrecut într-un timp oarecare și într-un spațiu oarecare, i se dă *importanță*.[8] Nu este necesar ca evenimentul să se fi petrecut în viața cititorului sau a scriitorul, ci poate fi o terță persoană. Dar când acest eveniment apare (într-un text scris, într-o povestire, într-o nuvelă, într-o dramă etc.), putem presupune că acesta are un scop în desfășurarea acțiunii: să întrețină, să amuze, să informeze, să învețe etc. Povestirea reușește să transforme momentul în *momentuous*[9] pentru cei implicați, cititori și public. Evenimentul capătă un rol decisiv prin selectarea acestuia în avansarea acțiunii, de aceea el este esențial.

În timp ce alte trăsături ale genurilor scrierii creative operează prin aducerea publicului mai aproape de scriitor, prin a-i arăta mai mult din lume sau a-l expune proprietăților unor persoane sau scene, povestea este cea care împinge cititorul înainte, care face ca acțiunea să avanseze.

Tot povestea este cea care, decupând un eveniment din mulțimea de potențiale evenimente, îl împinge pe cititor într-o lume extraordinară. Viața reală este în continuare reală, dar schimbată. Această transformare poate fi graduală sau bruscă, trecând de la dragoste la pierdere, jale, boală, o posibilă vindecare, vești neașteptate, călătorii și expediții, lucruri din trecut care reapar în prezent etc. Publicul începe să înțeleagă că percepția lui asupra timpului este diferită de ceea ce credea, că unele conflicte îngropate vor ieși la suprafață, că forțe opuse se vor contra pentru a-și stabili dominația, și se va întreba *ce se întâmplă*? În ficțiune, extraordinarul devine

[7] *Idem*, p. 21.

[8] *Idem*, p. 23.

[9] Eng.: *momentuous*, de mare importanță și semnificație, în special în ceea ce privește evenimentele din viitor, cf. *Webster Dictionaries*, accesat la: http://www.merriam-webster.com/dictionary/momentous, în 9 iulie 2014.

realitate, și realitatea devine extraordinar.[10] Talentul scriitorului stă în a crea lumi care sunt credibile fiind în același timp imaginare, convingând cititorul că universul creat e spațiul de care acțiunea are nevoie pentru a se putea desfășura. Harap Alb, Spânul, Sfânta Duminică, Păsări-Lați-Lungilă, Calul, sunt personaje pe care dacă cititorul nu le acceptă ca fiind reale, povestea nu poate avea loc. Timpul şi spaţiul acţiunii sunt imaginare, localizarea acțiunii în timp sugerând un spațiu temporal nedefinit: odată, cândva, atunci. Spațiul acțiunii este de asemenea fictiv: undeva, în grădina ursului. De altfel, Ion Creangă introduce cititorul încă de la început în acest spațiu fantastic, atemporal și aspațial: *„Amu cică era odată într-o ţară un craiu, care avea trei feciori…"*[11].

Mills identifică multiple mecanisme folosite de autori pentru a avansa acțiunea. *Circumstanțele speciale* sunt cele care obligă personajul să iasă din starea inițială, obligându-l să ia decizii radicale. *Personajele* sunt folosite de alți autori pentru a schimba acțiunea în jurul lor, prin gesturile, gândurile, intențiile lor. Nu în ultimul rând, Mills vorbește despre importanța *bizarului*, fie în ceea ce privește personajul, fie în ceea ce privește situația în care acesta este pus, sau mediul în care acțiunea se desfășoară.

În opoziție cu lumea ficțională, *realismul* folosește tehnici prin care încearcă să creeze un mediu real, contemporan cititorului, și să își pună personajele în situații cu care publicul s-ar putea identifica. Fantasticul își are locul doar în măsura în care face referințe permanente la timpul prezent, actual. Personajele devin reale prin stil și prezentare, prin ritmul cuvintelor. Publicul trebuie să accepte, conform lui Mills, faptul că, recunoscând realitatea personajelor, acestea îl vor învăța ceva despre el însuși.

Concluzii:

Care sunt calitățile specifice ale unui text, pentru ca acesta să poată fi numit *scriere creativă*? Autorul Paul Mills face referire la patru caracteristici ale textului care trebuie abordate într-un mod creativ: *vocea*, *universul*, *imaginea*, *povestea*. Un scriitor creativ va avea propria lui voce, va descoperi

[10] *Idem*, p.27.

[11] Ion Creangă, *Povestea lui Harap Alb*, accesat la: http://ro.wikisource.org/wiki/Povestea_lui_Harap-Alb, în 9 iulie 2014.

imagini care îi vor atrage atenția și pe care va încerca să le descompună în cuvinte, va învăța mai mult despre lumea în care oamenii trăiesc, pentru a putea construi propriul lui univers; va fi atent la dinamica vieții, la relațiile interumane, la poveștile de viață.

Toate aceste elemente au nevoie de imaginație pentru a putea crea o unitate. Scriitorul își folosește imaginația pentru a crea personaje, imagini, povești, iar cititorul își folosește imaginația pentru a le reconstrui la un nivel personal.

În viziunea lui Mills este esențial pentru un scriitor să citească, dar mai mult, să citească în calitate de scriitor. Să se întrebe în permanență: ce am învățat din textul acesta sau acela ca artă? Cum poate acesta să influențeze propria mea scriitură? Cum a reușit acest autor să îmi captiveze atenția?

Dar la fel de important precum *lectura ca scriitor* este ca acesta să fie alert lumii din jurul lui, atent la felul în care oamenii și locurile transmit emoții, cu alte cuvinte, alerți la experiențe și senzații și la transformarea acestora. Scrierea creativă are, conform lui Mills, aceeași „materie primă" cu care operează tote artele.

Recomandări bibliografice:

MILLS Paul, *The Routledge Creative Writing Coursebook*, Oxon, Psychology Press, 2006, p. 20.

CREANGĂ Ion, *Povestea lui Harap Alb*, accesat la: http://ro.wikisource.org/wiki/Povestea_lui_Harap-Alb, în 9 iulie 2014.

Articole web:

FASSLER Joe, *Why Stephen King Spends 'Months and Even Years' Writing Opening Sentences,* The Atlantic, 23 iulie 2013, accesat la: http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/07/why-stephen-king-spends-months-and-even-years-writing-opening-sentences/278043/, în 3 august 2014.

GUILLEBEAU Chris, *Starting in the Middle*, accesat la: http://chrisguillebeau.com/starting-in-the-middle/?awt_l=MQnFE&awt_m=JK6yyXrZKsnt7W, în 3 august 2014.

LAVY Sharon A., *What Is a Beta Reader, and Why Do We Need Them?,* 26 iulie 2013, accesat la: http://wordservewatercooler.com/2013/07/26/what-is-a-beta-reader-and-why-do-we-need-them/, în 3 august 2014.

Exercițiu: Sună telefonul.

Revelionul televizat din perioada comunistă era unul dintre rarele momente în care statul permitea momentele satirice, ironiile subtile la adresa comunismului. Programul de Anul Nou avea un rol cathartic, de a detensiona relația dintre statul comunist și cetățean. Toți marii actori de comedie din acea perioadă erau protejați ai statului prin statutul de persoane publice, de formatori de opinie. Românii urmăreau cu mult interes să vadă ce le mai „scapă" lui Toma Caragiu, lui Amza Pelea, și ce momente comice sunt aduse pe micul ecran de Alexandru Arșinel și Stela Popescu.

Una dintre aceste schițe este *Un telefon discret*[12], cu Toma Caragiu în rolul principal și cu interlocutorul său, Octavian Cotescu. Mișu, aflat într-o călătorie în Satu Mare, găsește o sursă de icoane pe sticlă și încearcă să i le vândă lui Marcel, aflat în București. Ironia textului face aluzie la campania antireligioasă pe care regimul comunist o desfășura. Întreg dialogul dintre cei doi reprezintă efortul lui Mișu de a-i explica lui Marcel ce produs „ilegal" poate să-i procure, iar Marcel nu înțelege subtilitățile. Suspansul este cu atât mai mare cu cât conversația are loc de la un telefon public, și orice persoană aflată în trecere este un potențial turnător.

Telefonul are un potențial narativ extraordinar. El poate conecta doua persoane care nu sunt în același spațiu geografic, poate crea suspans (un personaj așteaptă un telefon care nu mai vine), poate fi acel *deus ex machina* care avansează narațiunea într-o direcție nouă etc.

Alege unul dintre următoarele exerciții și scrie un text:

- Sună telefonul și, când răspunzi, auzi o voce din trecut. Cine te sună și ce dorește? Scrie un dialog de minim o pagină.
- Sună telefonul și, când răspunzi, o voce necunoscută îți spune că partenera ta are un amant. Scrie un dialog de minim o pagină.
- Fă o listă cu cinci telefoane pe care a trebuit să le dai sau pe care le-ai primit, și care au fost foarte dificile.

[12] Pe albumul *Momente Vesele cu Toma Caragiu,* Electrecord, MC 00167, texte de Dan Mihăescu, Grigore Pop, Octavian Sava, an necunoscut.

- Te-a lovit o mașină pe trecerea de pietoni. Medicul de pe salvare te asigură că vor face tot ce le stă în putință pentru a te ține în viață, dar tu înțelegi că e foarte posibil să mori. Mai ai timp pentru un singur telefon. Pe cine suni și ce îi spui? Scrie un dialog de minim o pagină.[13]

Toma Caragiu a murit în cutremurul din 1977, așteptând un telefon de la soția lui, Elena, plecată la munte împreună cu amantul. Aceasta i-a promis că îl va suna la ora 19.30, iar cutremurul s-a produs la ora 21.20.

7.2. Scriitorul ca artist

Temă de discuție:

De ce scriem? Autorii se nasc scriitori, sau devin scriitori – este arta de a scrie o vocație, sau e doar o meserie? Un text care abordează probleme politice are o valoare estetică mai mică (spre exemplu: un text propagandist e mai puțin valoros decât o poezie a unui autor clasic?) Poate fi un autor identificat cu textul său sau este textul valoros în sine, independent de autor?

Pentru unii scriitori, în particular, și artiști, în general, arta este o formă de a ieși din interiorul sinelui spre lumea din jur, e o formă de a vorbi despre ei înșiși sau despre universul lor. Pentru alții, arta este o formă de izolare, de separare de „zgomotul" lumii și de construire a propriului mediu. Acest interes pentru sensul profund al vieții, pentru transcendent, mai mult decât actul creației prin scriere, îi face pe scriitori artiști.

Motivația scriitorilor și percepția societății asupra acestora, s-a transformat radical de-a lungul istoriei. Steven Earnshaw[14] vorbește despre motivațiile artiștilor în perioada romanticilor, afirmând că artistul era văzut ca o ființă superioară, specială, cu o viziune și o misiune privilegiate. Artistul era superior lumii cotidiene, fiind atins de muză și având capacitatea de a vedea universul într-un mod aparte. Moderniștii au introdus conceptul separării artei de artist: lucrarea nu trebuie să se identifice cu cel care a

[13] Margret Geraghty, *The five minute writer,* Oxford, How to Books, 2006, p. 94.

[14] Steven Earnshaw, *The Writer as Artist*, în *The Handbook of Creative Writing*, p. 65-77, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.

creat-o, ci trebuie să vorbească singură. Artistul nici nu trebuie fie cunoscut. Tot moderniștii au introdus conceptul separării artistului de public: artistul nu mai are în vedere publicul căruia i se adresează. Arta trebuie să fie interpretată nonbiografic și scrisă obiectiv.[15]

De-a lungul istoriei, s-a observat de asemenea un transfer al atenției din zona intereselor sociale într-o direcție nonpolitică. Dacă în secolul XIX atenția pentru problemele cu care societatea se confrunta era mult mai prezentă, în artă și în textele contemporane aceste preocupări lipsesc cu desăvârșire. Orice abordare a temelor politice sunt cu ușurință catalogate drept propagandă politică. De altfel, pentru moderniști, orice abordare directă înseamnă o expunere nedorită.

„He wants to say something, but not be caught doing it; he doesn't want to say anything, but wants to say it well, since anybody can 'say' something, since anybody can have an opinion. It is the artist's 'purist' dream, perhaps, the novel that is all blank pages, the piece of music that is silence, the movie that is one long unedited shot, the show that is 'a show about nothing'."[16]

George Orwell[17] identifica patru motive pricipale pentru care oamenii scriu:

1. Egoism pur;
2. Entuziasm estetic;
3. Impuls istoric (dorința de a vedea lucrurile așa cum sunt și de a le înregistra);
4. Scop politic (dorința de a împinge lumea într-o anume direcție).

Concluzii:

Scriitorul este un artist în măsura în care, folosind limbajul pentru a emite emoție și semnificație, reușește să transmită un mesaj către publicul său. Cu alte cuvinte, un autor al unui manual științific nu poate fi numit artist, pentru că, deși folosește aceleași instrumente cu scriitorul-arist, el nu împărtășește o stare afectivă. Scriitorul este un artist atât timp cât caută să

[15] *Idem*, pp. 65-68.
[16] *Idem*, pp. 65-77.
[17] George Orwell, *Why I Write*, New York, Penguin Books, 2005.

redea ceva din sensul profund al vieții, folosind tehnicile specifice formei de creație artistică literară.

Recomandări bibliografice:

Orwell, George, *Why I Write*, Penguin Books, 2005.
Scheinder, Pat, The Writer as an Artist, Lowell House, 1994

Exercițiu: Un minut, o frază

Fără a vă gândi foarte mult la stilistica formulării, scrieți câte un minut câte o frază pornind de la următoarele:

- O frază despre cum vă simțiți în acest moment
- O frază despre moarte
- O frază care să înceapă cu numele Garofița
- O frază haioasă
- O frază despre vremea din ultima săptămână
- O frază despre un borcan de murături uitat în spatele frigiderului
- O frază despre ultima carte citită.

8. Bibliografie

HARPER Graeme, *On Creative Writing*, Bristol/ Tonawada, Multilingual Matters, 2010.

PASZTORY Esther, *Thinking with Things: Toward a New Vision of Art*, Austin, University of Texas Press, 2005.

TOLSTOY Lev, *What is art*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1996.

ROSENBERG Harold, *The De-Definition of Art*, Chicago, University of Chicago Press, 1972.

FOUCAULT Michel, *Ce este un autor? Studii și conferințe*, traducere de Bogdan Ghiu şi Ciprian Mihali, Cluj, Editura Idea Design & Print, 2004.

MAY Steve, *Doing Creative Writing*, Oxon, Routledge, 2007.

HARPER Graeme, *On Creative Writing*, Bristol/ Tonawada, Multilingual Matters, 2010.

BENJAMIN Walter, *The Work of Art in the Age of its Technological Reproductibility, and other Writings on Media*, London, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

HICK, Darren H., *When Is a Work of Art Finished?* Oxford, Wiley, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 66, No. 1 (Winter, 2008), pp. 67-76.

BEARDSLEY Monroe C., *On the Creatin of Art*, Wiley, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 23 (1965), pp. 291-304.

LIVINGSTON Paisely, *Art and Intention, a Philosophical Study*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

LITMAN Jessica, *Digital copyright*, Richmond, Prometheus Books, 2006.

RIMMER Matthew, *Digital Copyright and the Consumer Revolution,* Cheltenham/ Northampton, Edward Elgar Publishing, 2007.

CARR Nicholas, *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brains*, Londra, W. W. Norton, Jun 6, 2011.

HAYLES N. Katherine, *Electronic Literature, New Horizons for the Literary*, Indiana, University of Notre Dame, 2008.

MCGANN Jerome, *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

STOICHEFF P., TAYLOR A., *The Future of The Page*, University of Toronto Press, 2004.

MAGEE Patrick T., *Brain dancing : work smarter, learn faster and manage information more effectively*, Bellevue, Wash. : BrainDance.com, 1998.

THOMPSON Charles, *What a Great Idea: The Four Key Steps Creative People Take*, New York, HarperCollins, 1992.

SHEARD James, *Writing for the Web*, în *The Handbook of Creative Writig*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, p. 359.

MILLS Paul, *The Routledge Creative Writing Coursebook*, Oxon, Psychology Press, 2006, p. 20.

GOLEMAN D., KAUFMAN P., M.L. Ray, *The Creative Spirit*, loc, Dutton, 1992.

DEV Anjana, Neira, *Creative Writing,* Delhi, Pearson Education India, 2008

ORWELL George, *Why I Write*, loc, Penguin Books, 2005.

CHAND I., Runco M. A., *Cognition and Creativity,* Educational Psychology Review, Vol. 7, Nr. 3, 1995.

GETZELS J. W, M. Csíkszentmihályi, *The Creative Vision: A Longitudinal Study of Problem Finding in Art*, loc, Wilei, 1976.

GERAGHTY Margret, *The five minute writer,* loc, Oxford, How to Books, 2006, p. 50

EARNSHAW Steven, *The Writer as Artist*, în *The Handbook of Creative Writing*, p. 65-77, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007

MAYERS Tim, *One Simple Word: From Creative Writing to Creative Writing Studies,* College English Vol. 71, No. 3, Temă: *Creative Writing in the Twenty-First Century*, ianuarie 2009, p. 217-228, National Council of Teachers of English, accesat la: http://goo.gl/8wFfyX, în 2 iulie 2014.

LUBART Todd, *In Search of the Writer's Creative Process*, în *The Handbook of Creative Writing*, Edinburgh, Edinburgh University Press 2007, p. 158.

Surse web:

CREANGĂ Ion, *Povestea lui Harap Alb*, accesat la: http://ro.wikisource.org/wiki/Povestea_lui_Harap-Alb, în 9 iulie 2014.

KOEHLER Adam, *Digitizing Craft: Creative Writing Studies and New Media: A Proposal*, accesat la: http://www.ncte.org/library/NCTEFiles/Resources/Journals/CE/0754-mar2013/CE0754Digitizing.pdf, în 8 aprilie 2014.

DONNELLY Dianne, *The Impact of the Internet on Literature*, accesibil online la: http://luketheb ook.me/post/6797683887/the-impact-of-the-internet-on-literature.

SAINATO Michael, *How Modern Consumerism Has Changed The Art and Culture*, accesat la: http://www.democracychronicles.com/how-modern-consumerism-has-changed-art-and-culture/, în 2 iulie 2014.

BARTHES Roland, *The Death of the Author*, accesat la: http://www.tbook.constant vzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf, în 2 iulie 2014.

WOOLFREY Chris, *Author Theory - The Work of Barthes and Foucault*, 7 decembrie 2008, accesat la: https://suite.io/chris-woolfrey/181a2ka, în 2 iulie 2014.

Latin Word List, 2007-20014, accesat la: http://www.latinwordlist.com/latin-words/litterae-17606838.htm, în 10 iulie 2014.

Oxford Dictionaries, 2014, accesat la: http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/art?q=art, în 10 iulie 2014.

Dex online, accesat la: http://dexonline.ro/definitie/arta, în 2 iulie 2014.

BURTON Jay, *A New Set of Criteria for Contemporary Art?*, accesat la: http://unnaturallight.com/2012/01/23/a-new-set-of-criteria-for-contemporary-art/, în 12 iulie 2014.

MAZILU Cristina, *Baracca Revisited*, Chez Mazilique, publicat în 13 iunie 2011, accesat la: http://chez.mazilique.ro/2013/06/baracca-revisited.html, în 25 iunie 2014.

Webster Dictionaries, accesat la: http://www.merriam-webster.com/dictionary/momentous, în 9 iulie 2014.

AMABILE Teresa M., *Componential Theory of Creativity*, 26 aprilie 20112, Harvard Business School, accesat la: http://www.hbs.edu/faculty/Publication%20Files/12-096.pdf, în 3 august 2014.

MANSFIELD Richard, Thomas Busse, *Theories of the Creative Process: A Review and a Perspective,* accesat la: http://www.readcube.com/articles/10.1002/j.2162-6057.1980.tb00232.x, în 3 august 2014.

CREANGĂ, Ion, *Punguța cu doi Bani,* în Poveşti şi povestiri, București, Editura Minerva, 1987, accesat online la: http://www.neamt.ro/cmj/Creanga/ Punguta_cu_doi_bani.html, în 25 iunie 2014.

WALTER Benjamin, *The Work of Art in the Mechanical Reproduction,* 1936, sursă UCLA School of Theater, Film and Television, accesat la http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm în 2 iulie 2014.

CĂLINESCU, George, *Enigma Otiliei*, București-Chișinău, Editura Litera, 2001, p. 11, accesat la: http://www.bp-soroca.md/pdf/Calinescu%20George%20-%20Enigma%20Otiliei%20(Cartea).pdf, în 2 iulie 2014.

ANONIM, *What is Creative Writing?* accesat la: http://www.literaturewales.org/creative-writing/i/134602/, în 10 iulie 2014.

FLORESCU Remus, „L-au lovit în față până i-au fracturat mandibula. Filmul Bătăii la care a fost supus un tânăr pentru că a atenționat doi infractori că nu parchează corect", în Adevărul, ediția online, 30 iunie 2014, accesat la : http://adevarul.ro/locale/cluj-napoca/l-au-lovit-fata-i-au-fracturat-mandibula-filmul-bataii-fost-supus-tanar-atentionat-doi-infractori-nu-parcheaza-corect-1_53b164c30d133766a80513f9/index.html, în 3 iulie 2014.

Video:

HEMBREY Shea, *How I Became 100 artists*, TED2011, martie 2011, accesat la: https://www.ted.com/talks/shea_hembrey_how_i_became_100_artists, în august 2014.

Audio:

Albumul *Momente Vesele cu Toma Caragiu*, Electrecord, MC 00167, texte de Dan Mihăescu, Grigore Pop, Octavian Sava, an necunoscut.

Ileana Nicoleta Sălcudean este lector în cadrul departamentului de Cinematografie și Media al Facultății de Teatru și Televiziune, Universitatea Babeș-Bolyai. Predă cursuri precum: scriere creativă și scriere creativă pentru media online, genuri de film, metode de cercetare în media vizuală. Domeniile ei de interes includ: studiile culturale, sociologia culturii, politicile culturale, studiile cinematografice, scrierea creativă, eLearning, multimedia.

Emma Teodora Stănescu este student doctorand în cadrul Facultății de Teatru și Teatru și Televiziune, Universitatea Babeș-Bolyai. A absolvit Facultatea de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării, secția Juralism și Facultatea de Teatru și Televiziune, secția Teatrologie. A obținut o diplomă de masterat în Teatru și Film în cadrul aceleiași facultăți. Tema cercetării sale este scrierea creativă.

*Pentru studenții interesați de scenaristică sau de scriitură pentru televiziune și media și, de ce nu, pentru oricine este interesat de profesia de scriitor, un manual de scriere creativă care să treacă în revistă principalele perspective teoretice despre creativitate în redactarea de texte poate oferi o serie de repere importante. Acest manual poate să îi ghideze pe tinerii scriitori în tainele artei de a scrie, în condițiile în care oferă o hartă a unui teritoriu altfel inefabil, o descriere a proceselor creative de multe ori greu de discutat mecanic. Cu o bibliografie bine pusă la punct și cu referințe coerente, manualul acesta constituie un suport informativ util în procesul educațional. Nu pot decât să recomand spre publicare un astfel de efort didactic. (*Conf. univ. dr. habil. Doru Pop)

Spre deosebire de alte pretinse manuale de profil (în fapt, antologii de comentarii șablonarde ale unor texte uzate), în proiectul lui Sălcudean & Stănescu what you read is what you are able to write, întrucât autoarele combină procesarea inteligentă a celor mai actuale teorii din domeniul creativității, al comunicării, al textualității, al cyberspațiului sau al cogniției cu probleme, exerciții și provocări ce tind să-i incite la scris chiar și pe cei mai îndărătnici introvertiți. Tocmai de aceea, mă aștept ca manualul să devină o lucrare de referință nu doar pentru studenții clujeni de la Facultatea de Teatru și Televiziune (cărora li se adresează în primă instanță), ci pentru orice neofit de limbă română dornic să bată la poarta Republicii Literelor fie ele tipărite sau digitizate.
(Conf. univ. dr. habil. Andrei Terian)

UNIVERSITAS • NAPOCENSIS
ROMANIA
PRESA UNIVERSITARĂ